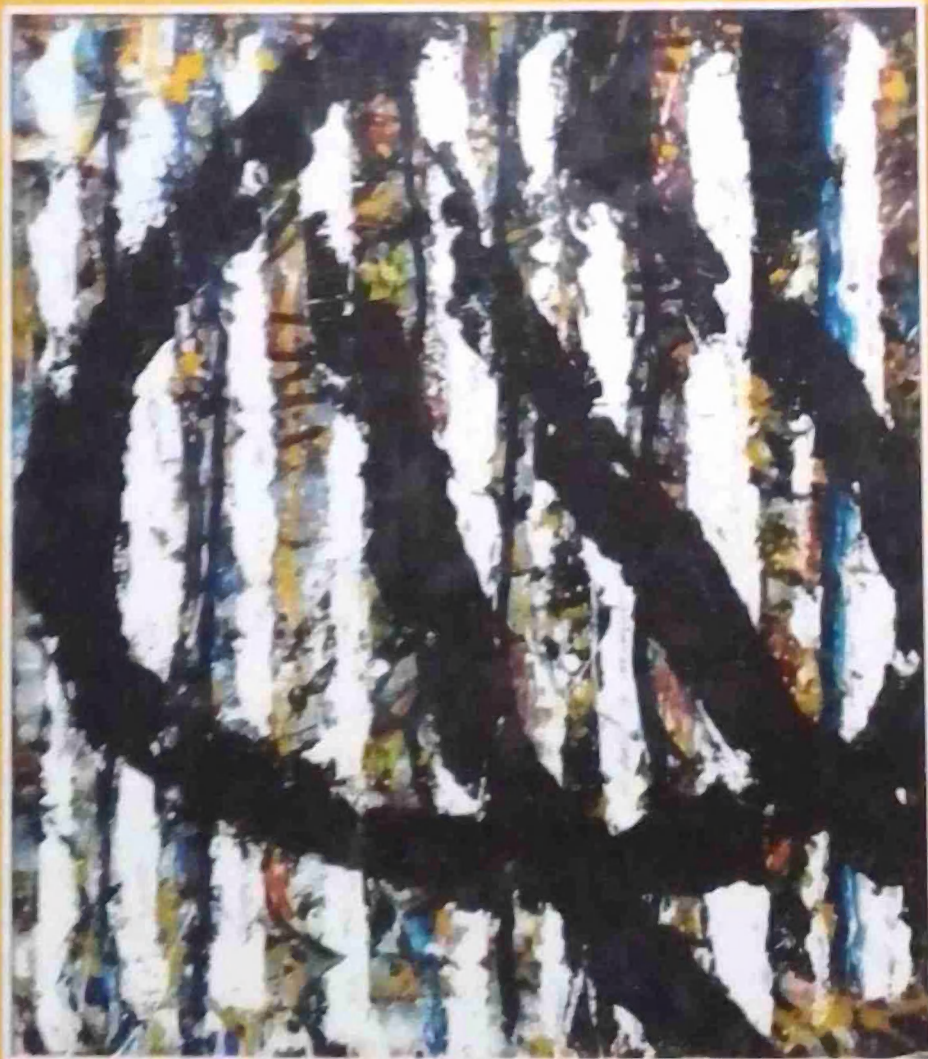


النقد الفني والتنظير الجمالي

الدكتور
علي شناوذه آل وادي



www.darsafa.net



مؤسسة دار الصادق الثقافية

طبع - نشر - توزيع



﴿ وَقُلْ أَعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

صدق الله العظيم

المكتبة الرئيسية
رقم الجرد: 8727
رقم التصنيف: 721/8-4
التاريخ:

النقد الفني والتنظير الجمالي

الدكتور
علي شناوة آل وادي

الطبعة الأولى
2011م - 1432هـ



مؤسسة دار الصادق الثقافية



دار صفاء للنشر والتوزيع - عمان

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2010 / 6 / 2024)

701.18

وادي، علي شناوه

النقد الفني والتتظير الجمالي / علي شناوه . - عمان: دار صفاء للنشر
والتوزيع 2010.

() ص

ر.أ: 2010/6/2024

الواصفات: النقد الفني / فلسفة الفن /

❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر
هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومة أخرى

حقوق الطبع محفوظة للناسر

Copyright ©
All rights reserved

الطبعة الأولى

2011م - 1432هـ



مؤسسة دار الصادق الثقافية

طبع، نشر، توزيع

العراق - بابل - الحلة

الفرع الاول: الحلة - شارع ابو القاسم - مجمع الزهور

نقال : 009647801233129

الفرع الثاني: الحلة - شارع ابو القاسم،

مقابل مسجد ابن نما.

نقال : 009647803087758

E - Mail : alssadiq@yahoo.com



دار صفاء للنشر والتوزيع

عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس +962 6 4612190 هاتف: +962 6 4611169

ص. ب 922762 عمان - الاردن

DAR SAFA Publishing - Distributing

Telefax: + 962 6 4612190 Tel: + 962 6 4611169

P.O.Box: 922762 Amman 11192 - Jordan

<http://www.darsafa.net>

E-mail :safa@darsafa.net

ردمك 6 - ISBN 978-9957-24-639

الفهرس

7	المقدمة
11	اشكالية المنظومة القيمية والإحكام الجمالية
25	بيكاسو.. تشظيات (آنسات آفنيون)
27	جماليات الفن البيئي
31	بول كلي.. بين البدائية والحداثة
33	الحركة التكميلية جدل كيفيات المعالجات الشكلية
41	دالي.. استطيعا الجنون
43	الدادائية.. عتبة على فن ما بعد الحداثة
49	كاندنسكي.. ابدأ يعانق المطلق
51	مفهوم الجمال في الفكر الفلسفي البراجماتي (جون ديوي) انموذجاً
55	الخطاب البصري ما بعد الحداثوي.. استطيعا الجسد
61	موندريان.. تجريدات النسغ الصاعد
63	آنسات آفنيون.. قراءة نقدية في ضوء نظرية التلقي
85	اشكالية مفهوم الاحكام الجمالية
91	هنري روسو.. اسطورة الفنان الساذج
93	كازيمير ماليفتش.. ثيوصوفيا التجريد

95.....	البوب أرت.. وقائع وانطباعات
101.....	جماليات الرسم التجريدي
105.....	جاكسون بولوك.. استطيعا التيه
	الانزياح وتقويض منظومة الانساق العقلية في الخطاب الجمالي البصري في
107.....	فن ما بعد الحداثة
119.....	جان دبوفيه.. استطيعا المسوخات
123.....	راوشنبرغ.. جاسبر جونز..ازاحات ما بعد حداثوية
129.....	اشكالية الأسلوب والأسلوبية في فن التصوير
139.....	الفنون الشعبية بين الذاتي والموضوعي
143.....	جاكسون بولوك.. وتشظيات التعبيرية التجريدية
145.....	التجربة الاستطيقية في الفكر الفلسفي

المقدمة

لعل من نافلة القول ان هناك ثمة ضرورات تستدعي مواكبة الجديد والمشاركة على تشوف الرؤى المغايرة للخطابات البصرية المسلم بها بغية توسم تشظي المعنى في هذه الخطابات.. واستدراج تداعياتها للانفصاح وتجلي المسكوت عنه.. في جدل يقظ بين الثابت والمتحول وتوسم المرئي باللامرئي.. وهذا الاخير بالمرئي ليشكل معادلا موضوعياً له.. وليس جديداً القول ان الرموز في عالم الفن والجمال هي رموز تمثيلية وليست استدلالية حسب الفيلسوفة المعاصرة (سوزان لانجر) وطبقاً وهذه المقولة وامتداداً لها فان الرموز التمثيلية هي رموز يحمل المصطلح فيها باكتظاظات من المعاني التي ليس لها الا ان تشظى.. فليس هناك ثمة نص برئ حسب (رولان بارت).. وتعد هذه الرموز معبرة عن الوجدان الانساني وهي بذلك تتصاعد في تشظياتها بشكل نسغي متعالي وقصدي يطفح بمحس تخيلي مشوب بعاطفة وتأمل حرفي تقني حاذق في صناعة هذه النصوص ابداعياً.. مما يجعل المصطلح يفضي الى سيل من اللهاثات في المعنى في تشظية اميبية لكل اجندة النص التي تعد موجهاً مباشرة او تلك الاجندة الخبيثة بين ثنايا الخطاب.

في هذا المؤلف ثمة بحث في منطقة لاتقوم الا على الدهشة والصدفة في الخلق الحسي المغمور بانثيالات براكماتية اذ تدور الكثير من الدراسات في مجال فنون ما بعد الحداثة.. في فضاءات ووقائع وانطباعات فن البوب ارت وفن الجسد وتشريح

النقد الفني والنظير الجمالي

المعالجات البنائية والاسلوبية والتقنية وطبيعة الرؤى لدى كم من فناني ما بعد الحداثة وهذا لا يعني الاتكاء على نتاجات وطروحات فنون ما بعد الحداثة فهناك تبثير في مجال الحركات الفنية التي تشكل ثورة في عالم تطور الحركة التشكيلية الحديثة في اوربا، اذ تم استقراء خطورة حساسية الحركة الدادائية بوصفها عتبة على فنون ما بعد الحداثة بتوجهاتها العدمية والعبثية معاً واشتغالاتها الثورية التقويمية.. فضلاً عن دراسة الكيفيات المعالجاتية لدى التكعيبية بوصفها تشكل ثورة حقيقية على مستوى الذائقية والخطاب والتلقي، بل تم اسشفاف الملامح الازاحية في فنون الحداثة الى مرحلة الانزياح الهائل الذي اجتاحت خطابات فنون ما بعد الحداثة وتقويض منظومة الانساق العقلية في هذه الفنون بل وكسر مركزية العقل الغربي في خطابات تشتغل مع العابر والاستهلاكي والفضائحي والمهمش والختني.. وثمة دراسة اخرى تشتغل مع الرؤى القصدية النظرية في تشريح نقدي جديد للخطاب البصري (آنسات آفنيون) هذا الخطاب الهائل بكل مسمياته الجديدة اذ تم الشروع في هذا الخطاب قراءة، نقدية طبقاً لنظرية التلقي التي عهدنا اشتغالاتها في حقول الادب اذ تعد هذه الدراسة اضافة جديدة في هذا الميدان.. مع رصد المعالجات الفنية والرؤيوية في دراسات اخرى الظواهر فنية نعتقدها جريئة بل وثرورية في منجزاتها التشكيلية على مستوى قدرات الفرد لذوات فنية مبدعة في عالم التشكيل البصري الحديث منه وما بعد الحداثوي.. أمثال.. بول كلي.. بيكاسو..

النقد الفني والنظير الجمالي

موندريان.. كاندنسكي.. دالي.. مالفيتش.. جاكسون بولوك.. جان دبوفيه..
راوشنبرغ.. جاسبر جونز...

ان هناك عدد من الدراسات بين ثانيا هذا المؤلف.. هي دراسات لا تقوم الا على إشكاليات معقدة.. لابد من سبر أغوارها اذ ان الأسلوب والأسلوبية تعد من الموضوعات التي تشغل حيزاً مهماً وحساساً في التجارب والظواهر الفنية للتعرف على الطبيعة المفاهيمية والتطبيقية للأسلوب ضمن شواهد في فن التصوير وتلمس الاشكاليات التي تتخلل مسميات الأساليب الفنية وتداخلاتها وتجاذباتها.. كذلك الحال في دراسة المنظومة القيمية والاحكام الجمالية هذه الموضوعات التي تقوم على اشتراطات اشكالية اصلاً على مستوى الخطاب الجمالي نفسه بمسمياته المختلفة التعبيرية منها والسريالية والتجريدية.. وطبيعة الرؤى والأساليب والاشتغالات التي يتفرد بها كل اتجاه من هذه الاتجاهات والذائقة الجمالية التي يتوسمها والظروف والعوامل الاجتماعية والعقائدية والسياسية والاقتصادية وانعكاساتها على بلورة المنظومة القيمية في الخطاب البصري فضلا عن الاشكالية التي تقوم عليها عملية اصدار الاحكام الجمالية

التقد الفني والتنظير الجمالي

النقد الفني والنظير الجمالي

إشكالية المنظومة القيمية والاحكام الجمالية

تعد الفلسفة ميداناً رحباً فكرياً فقد ظهر بين ثناياها علوم عديدة مثل علم الخطابة وعلم السياسة وعلم التربية وعلم المنطق.. وهي قديمة قدم الانسان وان كانت لا تقوم في بداياتها الاولى على تاسيسات نظرية لتمثل جملة من المقولات والتصورات اذ ان التفكير الانساني يخضع هو الآخر لمسارات التطور التاريخي ويأخذ تبايناته وآليات اشتغال كل منها كالتفكير الخرافي والاسطوري والديني والفلسفي.. وقد ضمت الفلسفة عدداً من المباحث الاساسية ممثلة بمبحث المعرفة (الابستمولوجيا) ومبحث الوجود (الانطولوجيا) ومبحث الالهيات ومبحث القيم الذي يتمثل بالمنظومة القيمية التي تمثل الحق والخير والجمال، اذ يرتبط الحق بعلم المنطق ويقترن الخير بعلم الاخلاق فيما يرتبط الجمال بعلم الجمال.. وهذا الاخير يسمى (الاستطيقا) والتي تعنى بالادراك الحسي، اذ يعنى بالظواهر الجمالية وقد اطلق تسمية (استطيقا) (الاسكندر بوجارتن) في القرن الثامن عشر وتحديدأ عام 1735 م ويقوم هذا العلم على مجموعة الابحاث والدراسات الفلسفية والجمالية.

ان توطئة كهذه تمهد الى طبيعة الاشكالية التي تقوم على ارضية فلسفية اصلاً.. اذ إن (القيمة) ومنها القيمة الجمالية ترتبط بمبحث القيم التي نوهنا عنه انفاً والذي يعد احد المباحث الاساسية في الفلسفة.. فضلاً على أن موضوعه (الاحكام

النقد الفني والنظير الجمالي

الجمالية) تقترن بعلم الجمال الذي يبحث في دراسة الحقائق الجمالية التي تتميز بها الاشياء الجميلة عادة والتجربة والاحكام الجمالية أي بمعنى ان الاحكام الجمالية ذات اصول ومرجعيات فلسفية هي الاخرى.. من هنا تتجلى تعقد وتشعب تمهيدات هذه الاشكالية حول القيم والاحكام الجمالية.

وقبل الخوض في موضوعه القيم الجمالية لابد من فحص معنى القيمة اصلاً.. فالقيمة تطلق على كل ما هو جدير باهمية الشخص وعنايته لاعتبارات اقتصادية او اجتماعية او اخلاقية وقيمة الشي من الناحية الذاتية هي الصفة التي تجعل ذلك الشي مطلوباً ومرغوباً فيه عند شخص واحد او عند طائفة من الاشخاص.. وقد يكون للشيء قيمة عظيمة في نظر بعض الناس ولا يكون له نفع حقيقي كما هو الحال في الاثار واللوحات الفنية مثلاً. والمنظومة القيمية عموماً.. منظومة متشعبة ومتفاوتة طبقاً لتفاوت وتباين المرجعيات والاتجاهات العقائدية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

وعلى المستوى الفلسفي نلاحظ تفاوت المنظومة القيمية تبعاً لاختلاف التوجهات الفلسفية.. لذا نرى حجم الجدل الفلسفي الكبير بين مذهب فلسفي واخر، وستظل كما ارى، اهمية اراء كل مذهب واشتغالاته في ميادين معينة.. اذ على سبيل المثال كان (بندتو كروتشه) يسخر من الطروحات التجريبية في المجال الجمالي لدى (فختر) ويشبه طروحات الاخير بعملية اللعب بالنار ليس الا.. اذ يرى (كروتشه) ان الفن.. تعبير.. حدسي.. وتكمن قيمته بحدود الصور الذهنية

النقد الفني والنظير الجمالي

لدى الفنان وليس بمحدود جوانبه الفيزيقية وكذلك ليس بمحدود الخبرة او التقنية المستخدمة.. ويفصل (كروتشه) بين القيمة الجمالية عن القيم الاخلاقية والاقتصادية والنفعية.. وهذا لايعني بطبيعة الحال ضعف طروحات المنظومة القيمية التجريبية لدى (فختر) ولايعني ايضا صحة طروحات (كروتشه).. اذ ترتبط المنظومة القيمية في عالمنا المعاصر بالجوانب التجريبية بشكل لامثيل له من خلال اشتغالات هذه المنظومة في عجلة الميادين الاقتصادية والصناعية والتقنية والنفعية وترتبط بذلك هذه المنظومة بالحياة في حين ان فلسفة (كروتشه) فلسفة حدسية فالجمال لديه له اشتغالاته بمحدود الأفكار الفلسفية الحدسية.. اذ هكذا أفاد عالم اليوم من الطروحات الفلسفية التي تؤكد تجريبية الفن وخضوعه للمعيارية والقياس والذائقية، وبما ان الجمال لا يفصل عن الصناعة اذ عد (روسو) الصناعة البداية الحقيقية للجمال.. وهكذا استطاع فنانون حركة (الباوهاوس) توظيف القيمة الجمالية في العمارة والنحت والتصميم والتزيين والميادين الصناعية.. وهذا لا يعنى ايضا بطلان الطروحات الفلسفية الجمالية لدى (كروتشه) اذ ان الجمال الحقيقي هو جمال منزه من الغرضية وله اشتغالاته في الميادين الذهنية والمجردة والخالصة.

وإذا كان هناك تفاوت كبير بين فيلسوفين يعيشان في عصر واحد وهما على المذهب الفلسفي المثالي ذاته، اذ ان (ارسطو) يفضي في نهاية المطاف مثالياً في توجهاته الفلسفية.. فالمنظومة القيمية الجمالية لدى (افلاطون).. منظومة متعالية فالجمال لديه جمال ميتافيزيقي متعال ينأى بعيداً عن المادية الحسية في حين ان القيم

النقد الفني والنظر الجمالي

الجمالية كما لدى (ارسطو) قيم تستمد وجودها من الأشكال التكوينية اذ ان تكوين الشي يسبق ماهيته وليس العكس كما لدى (افلاطون) وان القيم الجمالية في عالم الحس لدى (ارسطو) تكون بموازاة عالم المثل من حيث البناء والصفات.. وإذا كانت القيم الجمالية لدى (افلاطون) تقترن بالصور الذهنية وتتسم بالثبات والإطلاق فإنها لدى (ارسطو) تقترن بالتجريبية والنسبية والمعيارية.. وان المنظومة القيمية لدى (افلاطون) منظومة تمتاز بتطرفها المثالي الى حد الاستغراق الصوفي فاللذة لديه بحسب ما اراه لذة عقلية ترتبط بالمحاكاة المستنيرة والتأمل الصوفي في حين ان اللذة لدى (ارسطو) تقترن بالفهم والشعور بالرضا من قبل الفنان وان قدرة الفنان الإبداعية تزداد سعة وعطاءً كلما توسعت قدراته العقلية وبقدر ما يربط (افلاطون) عملية خلق القيمة الجمالية بالجانب الالهي ونظرية الالهام فإن (ارسطو) يربط عملية خلق القيمة الجمالية بقدرات الفنان.. تلك القدرات الإنسانية خالصة.. ولكن يبقى السؤال قائماً إزاء إشكاليات فلسفية قيمية جمالية كهذه طبقاً والجدل الفلسفي بين هذين الموقفين.. ولكن الى أي مدى تشكل هذه المنظومات القيمية أكثر صحة وأكثر اشتغالاً..؟

والجواب على ذلك يتلخص بان كلا من المنظومتين القيميتين لدى هذين الفيلسوفين اللذين قد عاشا في عصر واحد لها اشتغالاتها ودرجتها في الصحة اذ ان المنظومة القيمية لدى (افلاطون) تم توظيفها في المثالية الافلاطونية في فنون عصر النهضة وان الفعالية الحدسية لديه لها تطبيقاتها بشكل اكثر وضوحاً وجلاءً في

النقد الفني والنظير الجمالي

الفنون الفطرية والوحوشية والتعبيرية والسريالية وفي مجال رسوم الاطفال وفنون الحداثة طبقاً واشتغالات الثنائيات فيها في جدل معالجات المرئي واللامرئي - والحسي والمطلق فضلاً على تطبيقات هذه المنظومة القيمية في فنون ما بعد الحداثة والتي تعرف عادة بمعالجاتها الفنية الحدسية لاشتغالاتها مع ما هو ذاتي ان لم يكن مفرطاً بالذاتية وكذلك هو الحال في المنظومة القيمية لدى (ارسطو) الذي يعد اباً روحياً للتوجهات البنيوية والشكلانية اذ تشتغل هذه المنظومة طبقاً والمناهج العقلية والتجريبية.. ولها اشتغالاتها مع الموضوعي الذي يفضي الى المطلق كما هو الحال في التكعيبية والتجريدية الهندسية والتوجهات الواقعية والموضوعية والشكلانية.

وعلى مستوى تمثلات هذه المنظومة القيمية الجمالية في مجال العقيدة الاسلامية فان لها خصوصيتها قياساً بغيرها من الاتجاهات الفلسفية الاخرى مثل الوضعية المنطقية والوجودية.. فاذا كان الاحتجاج بذاته يمثل البداية الحقيقية للقيمة لدى اصحاب هذه الاتجاهات.. فان المسلم انما يقبل بالقضاء والقدر.. واذا كانت الوجودية تؤكد على ضرورة تجاوز الوجود فان العقيدة الاسلامية تمنح المسلم حالة من الرضى بنصيبه من الحياة الدنيا وان هناك حدوداً لا يتخطاها واموراً لا يبحث فيها اذ هي تدخل ضمن الغيب الالهي وتلك الحدود لا يتخطاها المسلم اذ يعرف قدر كل حد، واذا كانت الوجودية تعتقد بالجانب العبي.. فان المسلم يرفض العبث ويرى ان خلق الله انما يقوم على درجة كبيرة من القصدية والترتيب والنظام.. وان الله ما خلق هذا باطلاً سبحانه وان كل شي انما قد خلقه بقدر

التقد الفني والتنظير الجمالي

معلوم.. والرسام المسلم لا يشتغل ضمناً والتوجهات الفوضوية والعشوية وانما يشتغل بنظام وانساق وانسجام ويمكن ملاحظة ذلك في معالجاته الدقيقة في مجال الزخرفة الاسلامية مثلاً.. واذا كان الموت يشكل اكبر اشكالية قد ارقّت تاريخ الادب الميثولوجي والفكر الفلسفي الغربي فالموت لدى المسلمين يشكل البداية الحقيقية للراحة والسلام في ابدية ونعيم الحياة الاخرى وهكذا فان المسلم يؤمن بما انزل اليه من آيات الذكر.. فهو يؤمن بشكل عميق انما خلق الله الموت والحياة ليبلو الناس أيهم احسن عملاً ويعتقد بان وجوده انما لغاية اذ ما خلق الله الجن والانس الا ليعبدونه سبحانه وهذه المنظومة القيمية لها ارتباطاتها العقيدية الروحية الاخرى ولها ايضاً انعكاساتها في الجانب الجمالي فالتسطيح وعدم التجسيم والتكرار والابتعاد عن المنظور لها دلالاتها لدى الفنان المسلم والابتعاد عن رسم الله سبحانه وتعالى الذي لا تدركه الابصار والاسماع اذ يتسامى ما ورائياً فوق مدركاتنا الحسية وكذلك الحال عندما يركّب الفنان المسلم اشكاله جامعاً بين الهياة الادمية والانسانية ونفوره من النحت ولجوئه الى فن القول ممثلاً بالشعر والمقامة وما الى ذلك.. فضلاً على نظرتة الى الموسيقى بوصفها فناً زمانياً اثرياً اقرب منه الى عالم الروح.. تقوم بتهديب وتصفية النفس.. كل ذلك وغيره يعد منظومه قيمية لها معانيها ودلالاتها لدى كل من الفنان والمتلقي المسلم اللذين تجمعها مناخات وشفرات مشتركة. وقبل ان نوغل اكثر في تاثيرات الفلسفة او العقيدة على المنظومة القيمية الجمالية.. لابد لنا ان نتكلم على المنظومة القيمية ذاتها.. اذ تقوم هذه المنظومة في مجال فن

النقد الفني والنظير الجمالي

التشكيل التعبيري مثلاً على محمولات العمل الفني بوصفه شكلاً ابداعياً يحمل معنى وتعبيراً ومن البدهة ان عناصر العمل الفني تتمثل بالشكل واللون والخط والملمس والفضاء والنقطة.. وهناك ايضا وسائل تنظيم او وسائل ربط تتمثل بالموازنة والوحدة والتضاد والانسجام والتناظر وما الى ذلك والتي تشكل علاقات توظف توجيه وصياغة العناصر الفنية اذ ان كل عنصر ووسيلة من وسائل التنظيم يعد قيمة خالصة بحد ذاتها.

وبغية عدم الاتكاء على توصيفات الرؤية المفاهيمية للمنظومة القيمية في هذه الدراسة دون تطبيقات و تمثلات ذلك ضمن شواهد ووقائع جمالية معينة.. فالشكل على سبيل المثال يعد أهم معضلة وإشكالية يسعى من خلالها الفنان الى غايات محددة في تجاربه الفنية.. بل ان هذا اللهاث من التجريب على مستوى تطور حركة التشكيل البصري الحدائي منه وما بعد الحدائي يعد عملية بحث عن الشكل.. فالانطباعية تقوم على تجريبية كبيرة على مستوى التحولات الشكلية واللونية اذ اللون ينتج شكلاً من التماهيات اللونية تستند الى مبادئ وشروط علمية تطرح قيماً استيطيقية جديدة قياساً بغيرها من التجارب والحركات الاخرى.. فينحو الشكل لديهم منحى تجريدياً.. اذ هكذا كانت نتائج مونييه وسيزان بتوجهاته التكعيبية الجديدة.. والتكعيبيون يقدمون اشكالا جديدة ايضا تحمل قيمة استيطيقية تمهد للتوجهات التجريدية موظفين العقلي والتخيلي معاً في مساحات من الانساق العقلية التي لا تخلو من اللعب الحر.. وكذلك حال السرياليين اذ ينتجون اشكالا

النقد الفني والتنظير الجمالي

محملة بالرؤى والمغايرة والتأويل.. والتجريدون باشكالهم الخالصة والنقية التي تشتغل مع مسميات عقلية وروحية وضرورات داخلية.. بل ان الحداثة بحركاتها الفنية قاطبة وما يسبقها من مدارس فنية انما تعد عملية بحث وتقصي وتشذيب واعادة صياغة في عالم الشكل بوصفه قيمة استطبيقية تعلن عن نوع خطاباتهم الجمالية.. بل ان الخط قيمة لا تقل اهمية عن قيمة الشكل.. اذ نرى حجم دلالاته ومعانيه وتعبيريه ورمزيته في نتاجات كل من (فنست فان كوخ) و(بول كوجان) و(هنري ماتيس) و (جاكسون بولوك) وفي نتاجات الفنان المسلم.. ويمكننا ان نلمح الى حجم قيمة الفضاء في العمل الفني ونلاحظ ذلك خاصة في النتاجات النحتية.. اذ أرى ان الفضاء انما يعادل قيمة العمل برمته اذا لم يحسب حسابات دقيقة لموضوعه الفضاء.. لأن ذلك يعني عملية فشل تلقي العمل الفني برمته والا فما الموقف الاستطقي الذي ينتج عند نقل نصب الشهيد للفنان (اسماعيل فتاح الترك) من مكانه الحالي بفضائه الرحب الى مكان اخر ليكون وسط بنايات شارع حيفاً بديلاً عن تمثال (فيصل الاول) مثلاً.. ان ذلك يعني فشل تلقي العمل الفني برمته.. او عند تحويل نصب الحرية للفنان (جواد سليم) الى داخل ساحة من ساحات كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد.. وهذه الشواهد والتطبيقات انما تبرر موقفنا حول طبيعة المنظومة القيمية للعناصر الفنية ووسائل الربط وطبيعة العلاقات فيها وهذا يرسخ حقيقة مفادها ان القيم الاستطبيقية المحمولة على هذه العناصر ووسائل الربط هي قيم خالصة.. وهذا يجعل من (كانت) يؤكد ان العمل الفني

النقد الفني والنظير الجمالي

يشكل ضرورة للتأمل فهو يكتفي ببناءاته الاستطبيقية التي تمنحه هذا الاكتفاء والاستقلال.. وبهذا كانت صيحة اصحاب التوجهات التي تؤكد نزعة الفن للفن لأنها ترى ان قيمة العمل الفني انما تقوم على العمل الفني ذاته قبل أي شي اخر في مادته وشكلانيته ومعالجاته وتقنياته.. وهذا يحيلنا الى ان العمل الفني اذا ما اقترن بقيم اخرى دينية او تربوية او اقتصادية فان قيمته الحقيقية تكمن في ذات العمل قبل أي من اقتراناته الاخرى وهكذا يعرف بعضهم الجميل بوصفه ذلك الموضوع الذي يسر عند ملاقاته بغض النظر عن جوانبه الاخلاقية والنفعية وهنا تكمن اهمية طروحات (كانت) عندما يجعل الحكم الجمالي منزهاً من الغرضية والنفعية.. وكذلك الحال في طروحات (كروتشه) عندما يعزل قيمة الفن عن القيم الاقتصادية والنفعية والاخلاقية، وهذا لا يعني بطبيعة الحال اننا ندعو او لاندعو الى انعزال القيم الجمالية عن بقية القيم الاخرى مع ان مخاضات عالمنا المعاصر يفرض مثل هذا التلاقح بين المنظومات القيمية عموماً على مستوى المؤسسات الصناعية والعلمية والتقنية والفنية والجمالية والاقتصادية والدينية والاجتماعية والسياسية وما الى ذلك.

وعلى مستوى المادة في العمل الفني فانها تشكل رافداً اساسياً في العمل الفني وان التوجهات الفنية المعاصرة تمنح المعالجات الخالصة للمادة درجة عالية من العناية والاهتمام وبما يتجاوز القيمة الموضوعية والتأكيد على القيمة الفنية على معالجة المادة فحسب.. فالمادة مجد ذاتها تعد اشكالية تتمثل بمدى مرونتها وتقنياتها

النقد الفني والنظر الجمالي

واثرأاتها... وبما ان الموضوع في العمل الفني يشكل قيمة ذات دلالات مهمة وعميقة في التحليل الجمالي اذ يرتبط ذلك بالجوانب المضامينية والافكار والمعاني والرؤى.. في حين ان التعبير باخذ معنى الفن ذاته.. فالفن تعبير اصلاً.. وقيمته الاستيطيقية تكمن في اثرأاته التعبيرية.

ان هذه التباينات في الاراء والطروحات حول موضوعة القيم في الفن توضح مدى هذا التفاوت الواسع وحجم اشكالية المنظومة القيمية فهناك من يرى ان قيمة الفن تكمن بالاساس التكويني في العمل الفني الذي يسبق ما هيته وهناك من يرى العكس اذ ان قيمة الفن الحقيقية تتمثل بماهيته قبل ان تتمثل بنزعتة الطيبعية في حين يعارض اخرون مثل هذا التوجه وهم على صواب اذ يرون ان القيمة الحقيقية للفن تكمن بالجانب الفني وجملة الفعاليات الانسانية الارادية التي تبدع في معالجاتها المادية والموضوعية والتعبيرية في العمل الفني وهؤلاء لديهم مواقف مغايرة لاصحاب توجهات الجمال الالهى.. او الجمال الصناعى.. ويختلف اصحاب توجهات الفلسفة المثالية عن توجهات الفلسفة المادية او الوضعية المنطقية او الوجودية وكذلك الحال على مستوى اصحاب التوجهات النقدية فاذا كان البنيويون يعتقدون ان الفن يعد ظاهرة تقوم على جملة من الانساق العقلية بمحدود مستوى النص فان اصحاب الطروحات التفكيكية يقرنون ظاهرة الفن باللاتاريخي واللاأصل واللامركز ويعملون على تقويض المنظومة المركزية العقلية في عالم الفن في المجتمع الغربى فالسطح لديهم لا ينتج الا سطحاً وليس هناك وراء التجربة

النقد الفني والنظير الجمالي

سوى التجربة.. فالفن لديهم يشتغل مع التعددية واللاتجانس.. والتحيز.. وهكذا تبرز على السطح الاشكاليات الكبيرة في طبيعة المنظومة القيمية في عالم الفن.

وعلى مستوى الاشكالية التي تتعلق بالاحكام الجمالية.. وهي اشكالية لا تنفصل عن اشكاليات المنظومة القيمية في عالم الفن.. وكسياق تاريخي وطبقا للنظرية المثالية لـ (فلاطون) التي ترتبط بمرجعيات ميثولوجية اغريقية.. اذ ان هناك قوانين للجمال.. فمقاسات جمال الهة الحب والجمال لـ (فينوس) تعد مقاسات مطلقة.. وبذا فالاحكام الجمالية لدى (فلاطون) احكام مطلقة تتسم بالموضوعية والثبات لايمانه بمقاسات ثابتة وموضوعية هي الاخرى في عالم المثل عالم المعقول الذي يتسم بالثبات وعدم التغير.. وهكذا هو الحال في طبيعة الاحكام الجمالية لدى المسلم ازاء عالم الفن وليكن في مجال فن التصوير الاسلامي هذا الفن الذي يتسم بوحدة مرجعياته وبوحدة نظمه واشتغالاته الاستطبيقية في جميع البلدان التي دخلها واثريها الاسلام وعلى مر العصور.. ولاشك ان مواصفات الجميل غير مواصفات الجليل، فالجميل يقترن بعالم الحواس والنسبية في حين ان الجليل يتجاوز المدركات الحسية للانسان ليرتبط بكل ما هو مطلق.. ماورائي.. تتسم احكام الجمالية بالموضوعية والاطلاق.

وتفاوتت الاحكام الجمالية تبعاً لمتغيرات عديدة ومتفاوتة فضلاً على متغير المواقف الفلسفية المتباينة او النفسية او النقدية والتنظرية.

النقد الفني والنظر الجمالي

وبغية تبويب او وضع جملة من المقاربات لحصر هذه الموضوعة اذ تقترن الاحكام الجمالية بطبيعة انتماءاتها الى عدد من النظريات الجمالية فطبقا الى اصحاب النظرية الموضوعية او النظرية المطلقة من الذين يمنحون القيمة الفنية سمة الموضوعية والمنطقية ممن يرون ان قيمة الفن الحقيقية انما تكمن في ذات العمل الفني بوصفه قيمة موضوعية تتمتع باكتفاءاتها الذاتية (حسب وجهة نظر اصحاب النظرية الموضوعية) هناك الكثير من الاعمال رغم تفاوت النظرة التقديرية لها على مر العصور ألا انها قد حافظت على قيمتها الحقيقية.. واصحاب هذه النظرية يقرنون الفن بالنظرية الحدسية بعيداً عن السمة التحليلية وذلك بطبيعة الحال انما يقلل من طروحاتهم في هذا المجال.. ويرون ايضاً ان الاحكام الجمالية المطلقة ان تقترن بقيم استيطيقية مطلقة في تلك الاعمال الفنية كما في أعمال (هوميروس) او في معلقات الشعر العربي او أعمال الموسيقيين الكبار امثال باخ و بتهوفن وموزارت.. في حين ان اصحاب النظرية الذاتية يرون ان من المستحيل ان تكون الاحكام الجمالية مطلقة في عالم يتسم بضجة تحولاته وازاحاته القيمة الكبيرة في جميع الميادين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتكنولوجية.... وانعكاسات ذلك على الذائقية الجمالية والنتاج الفني فمسميات واليات تلقي الخطاب البصري الجمالي في فن ما بعد الحداثة ما عادت نفسها في فنون الحداثة.. كما يرى اصحاب النظرية الذاتية تفاوت نظرة المتلقين الى العمل الفني في العصر الواحد او على مر العصور.. واختلاف الذائقية الجمالية يقترن بتفاوت انماط الشخصية واختلاف

النقد الفني والنظير الجمالي

البيئات فضلاً على المرجعيات الأخرى ذات التأثيرات الكبيرة كالمراجعيات الروحية والعقائدية والاعتقادات التي ترتبط بعوالم الميثولوجيا والخرافة والارث التراثي الحضاري واثّر ذلك في نظرة الانسان المسلم الى الاشياء والنتاجات الفنية وقيمها الجمالية.. فنظرة الانسان المسلم الى نتاجاته الفنية وطبيعة احكامه الجمالية على هذه النتاجات تختلف في نظره وطبيعة احكامه لنتاجات عصر النهضة او فنون ما بعد الحداثة في المجتمع الغربي.. كما تختلف نظرة واحكام الانسان الاوربي في نظره واحكامه الى النتاجات الإسلامية.. فهناك من لا يطيق سماع الموسيقى الشرقية مثلاً لطبيعة الايقاعات فيها وتوافق الذائقية الغربية على غط الموسيقى الصاخبة ايقاعاتها السريعة وهكذا الحال على مستوى فنون الشعوب وطبيعة موسيقاهم ورقصهم الشعبي وافلامهم السينمائية.

وهكذا يؤكد اصحاب النظرية الذاتية طروحاتهم في مجال نسبية الاحكام الجمالية.. ففي الوقت الذي تم فيه اصدار احكام جمالية جائزة على أعمال (فنست فان كوخ) و (بول كوكان) و (كوستاف كوربية) وكذلك حول روايات (ستاندال) في حين تم اطلاق احكام جمالية مهيبة على أعمال لا تستحق الثناء او التقدير جمالياً حتى انقلبت المعادلة لتبادل المواقع في مجال الاحكام الجمالية على تلك النتاجات التي تم ذكرها وغيرها من الاعمال الأخرى.. ولاشك ان تغيير مفاهيم الناس له دور هام في عملية اصدار احكامهم الجمالية.. فمن كان يجرأ قبل ثلاثة قرون على احترام رسوم المجانين او رسوم الاطفال والفطرين.. ومن يجرؤ على اقامة معارض

النقد الفني والنظر الجمالي

فنية لمثل هذه الشرائح وهذا يوضح جلياً موقف اصحاب النظرية الذاتية او النسبية في مجال الاحكام الجمالية.. لكن تبقى الاشكالية تطرح اسئلتها.. اليس العمل الفني الجميل يمتلك مواصفاته الموضوعية التي تمنحه سمة الجمال..؟ اليس الحكم الجمالي يتم الاتفاق عليه طبقاً للكم الاعجابي حسب (كانت).. اليس العمل الفني موضوع للتامل الضروري وان الفن يشكل ضرورة..؟ أليس العمل الفني يمتلك مواصفاته الجمالية المستقلة التي تمنحه اكتفاءً ذاتياً..؟

ومحاولة لمعالجة هذه المواقف الجمالية التي تحدث جدلاً واشكالية تتعمق في تعقيداتها.. فقد ظهرت نظرية ثالثة تدعى بالنظرية الذاتية الموضوعية التي توفق بين اراء الموضوعيين والذاتيين.. وهناك من يشكك في هذه النظرية اصلاً فالحكم بحاجة الى حسم في تحديد القيمة الاستطبيقية وليس التارجح بين هاتين النظريتين لتبقى الاشكالية قائمة في مجال الاحكام الجمالية والاشكالية قائمة اصلاً في مجال القيمة الاستطبيقية لاشتغال كل من الاثنين معاً في ميدان الحقل الفلسفي وتعدد منظومة كل منهما بعوامل ومتغيرات ومفاهيم عديدة ومتنوعة.

النقد الفني والتنظير الجمالي

بيكاسو.. تشظيات (أنسات أفنيون)

لماذا يعد الفنان خارقاً غالباً؟ ولماذا يتجاوز عصره في احيان كثيرة؟

برأيي ان هناك ازاحات في الفن.. طفرات.. تحدث ما تحدثه في مسيرة الخطاب البصري.. اي بمعنى آخر.. ان يخرق الفنان نمطية تراتبية تطور مسيرة الفن التشكيلي.. بأن يقدم انموذجاً يمتلك مواصفات الاختراق.. ليتجاوز بذلك تراكمات نمطيات كم هائل من مظاهر الادراك الحسي ويشكل قطيعة لما سبق هذا الانموذج من مواصفات ومسميات وتبويبات في عالم الفن.

ويمكن ان نعد منجزاً مثل (آنسات أفنيون) حدثاً مهماً وعظيماً في سياق مسيرة حركة الرسم الاوربي.. فالفنان ماعاد فوتغرافياً يمتلك حساسية النقل الخارجي.. بل انه يحدث في الاشياء.. محور فيها.. لا يجيد المجديات الصناعة الفنية فحسب.. بل يوغل في الخلق الفني عبر التشوية والاسلبة والمسوخ.. بل عبر الجنون ذاته ليقوم بقراءات جديدة مغايرة لمسميات الرؤية التقليدية في عمليات الادراك الحسي.

ان بيكاسو في منجزه الفني (آنسات أفنيون) محور رؤاه للعالم الخارجي.. ليقدم الاشياء برؤى جديدة عبر تشكيلات من المكعبات الهندسية.. عبر اشكال افلاطونية.. تلك الاشكال المثالية العقلية.. التي تحاكي جوهر الاشياء وليس الاشياء

النقد الفني والنظير الجمالي

ذاتها.. انما يقدم بنية تصويرية جديدة تفتح على تعدد المعنى والتأويل.. خطاب يستوجب قارئاً يوازي اختراقته.

ان بيكاسو على الرغم من تقديمه لبنية خطابه البصري بأنساقه العقلية المثالية، فانه يمارس لعباً حراً في الوقت ذاته من خلال كسر المنظومات العلاقتية البنائية التي تعد من المسلمات الذائقية في فن التصوير الاوربي فهو يتشطي المنظور والتدرجات اللونية والمشابهة.. لينتج شكلاية جديدة تقوم على اساس من المعالجات البنائية الخالصة ليس الا.. على الرغم من تمويهات الموضوع.. فالخطاب في نهاية المطاف انما يطفح بالحس التعبيري بدلالاته الحدسية التأويلية ذات المعنى الاختزالي المجرد.. اذ يتوسم التكعيبيون المعالجات الشكلاية والتقنية المحضة والاقتصاد باللون وتعدد الزوايا والايغال في فن التلصيق والتصعيد من التشظيات التكعيبيه التي تفرش المطلق من السطح التصويري عبر تناصات شكلاية مفتوحة في فضاءاتها التأويلية.

جماليات الفن البيئي

يمكننا أن نجد لموضوعة الفن البيئي تأسيسات في نماذج تاريخية إذ أن الفن منذ بداياته الأولى لم يكن يحمل دلالاته الاستيطيقية المحضة بقدر ما كان يعنى بجوانب تطبيقية عملية ذات منحى وظيفي.. نفعي، فالتاجات لم تكن آنذاك نتاجات استيطيقية لغرض التأمل وإنما تقترن بطقوس وممارسات سحرية أو دينية أو ميثولوجية أو أغراض نفعية تطبيقية وقد كانت تلك النتاجات تجدد أساسيات إلهاماتها مصدرها البيئة.. خامّة وتقنيّة ومناخاً وسلوكاً، وهكذا فبناء زقورة مدينة أور لدى السومريين تحمل نفس المواصفات التي أشرنا إليها في بداية حديثنا هذا وكذلك هو الحال في تمثال (أبو الهول) في الفن المصري.. وملوية سامراء في العراق كما أن هذه النتاجات لم تقترن في تجاربها الاستيطيقية على مستوى نخبة معينة من المجتمع وإنما لها ترسباتها ومعانيها في الشعور واللاشعور الجمعي عموماً لدى كل أمة من الأمم فهي معنية بجميع طبقات المجتمع. بوصفها رسالة ذات رموز جمالية أنتجت بفعل إرادة شعبية وهكذا الحال عندما نبحت في رمز جمالي حضاري تاريخي محض.. فإننا نجد له مرجعياته ودلالاته واقتاناته في سلوك الجماعة وطبيعة اعتقاداته ودوافعها وميولها واتجاهاتها القيمة.

ومما لاشك فيه أن لكل بيئة من البيئات تحولاتها وأسرار حيثياتها وطبيعة موادها ومناخاتها وتركيبية البنية العقلية لدى أفرادها وبالمحصلة ينتج عن ذلك

النقد الفني والنظر الجمالي

سلوكيات تتفق مع هذا الاتجاه إن النتائج الاستطيقية بمواصفات البيئية إنما هو بفعل وإرادة الإنسان في أن يضفي قيمته الاستطيقية من خلال علاقة جدلية تبادلية متعاكسة بين الفنان والبيئة بغض النظر عن الجوانب التطبيقية فالنتاج الفني في الريف هو غيره في المدينة والنتاج الفني في بيئة الصحراء يحمل مواصفات استطيقية تختلف عن بيئات أخرى.

إن الفن البيئي يمكن أن يجد تطبيقاته بشكلها المعاصر لدى حركة (الباوهاوس) التي تأسست في مدينة (فيما) في عام 1919 بزعماء (والتر جروبيوس)، وكل من (فاسيلي كاندنسكي) و(بول كليه) و(خوان ميرو) وآخرين.. إذ أسهمت هذه الحركة بنشر أفكارها وتطبيقاتها الجمالية في دول أوروبا آنذاك بعد محاربتها من قبل النظام النازي آنذاك، كما ظهر ذلك لدى حركة فنية تضم عدداً من الرسامين في نيويورك كما أنه وجد تطبيقاته لدى جماعة فنية من اليابانيين ظهرت في (كورتاي) خلال العام 1925 ومن الفنانين الذين مثلوا هذا الفن (ولتر كاوندك) و (أولدنبيرغ) و (جيمس فاين) وآخرين.

إن الفن البيئي يمتاز بمواصفات يمكن الاتفاق عليها إلى حد ما فهو فن الفضاءات المفتوحة وبالتالي فهو يختلف عن فن الصالونات والقاعات المغلقة أي أنه ليس بفن النخبة إنه فن جماهيري بغض النظر عن التفاوت الثقافي والذوقي بين طبقات المجتمع.. ويسمى أيضاً بفن المدن إذ يشكل جزءاً حيوياً في التخطيط المدني

النقد الفني والنظير الجمالي

المعاصر الذي يرمي إلى تزيين وتحديث المدن وإضفاء مسحة من الفرح والشعور بالغبطة والسرور لدى الناظرين.. ويمكننا تلمس ذلك مثلاً من خلال التناجات الفنية النحتية لدى المثال (هنري مور) الذي تشكل نتاجاته النحتية مفردات حيوية في الوسط البيئي الذي تتواجد فيه هذه الأعمال.

إنّ نتاجات الفن البيئي تمتاز بحجومها الكبيرة إلى حد ما بوصفها تواجه متغيرات السرعة والحركة وسعة فضاءات وتأثيرات العالم الخارجي كما أن بعضها يعد نتاجاً توليفياً لخامات مختلفة وبعضه الآخر يعد فناً تزيينياً لواجهات معمارية والبعض الآخر يؤكد على المهمل وتحولاته الاستيطيقية أو تأكيد قيمة الشعبي واليومي والعابر وتأكيد حيويته.

إن هذه التناجات الفنية البيئية لا تنفصل عن المتغيرات والتأثيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية فنتاجات الفن البيئي لها ارتباطاتها السلوكية الاجتماعية لكل وسط من الأوساط الجماهيرية إذ هو يحمل خصائص شخصية هذا الوسط، كما أن هذه التناجات ترتبط بطبيعة ثقافة الوسط الخارجي وبالتالي فهي تقترن عموماً بذائقيته وتجربته الاستيطيقية عموماً واعتقاداته وطبيعة توجهاته السياسية فالنتاجات الفنية في المجتمعات الاشتراكية غيرها في مجتمعات أخرى فللسياسة دورها الحاسم في بلورة وصياغة هذا التوجه الإعلامي لها، كما أن

النقد الفني والنظير الجمالي

للشورة الصناعية والتكنولوجية إفرازاتها وتأثيراتها في هذا المجال، إذ إن متانة الاقتصاد لدى الدول يؤثر ببنية هذه الأعمال.

إنّ الفن البيئي يعد محاولة للتزاوج بين ما هو ذاتي إبداعي يتمثل بقدرات الفنان الخلاقة وبين ما هو موضوعي خارجي يتمثل بالخامات والموضوعات وطبيعة ارتباطاتها وإفرازاتها الخارجية.. كما أنه يعد محاولة في إعادة تنظيم الوسط البيئي الخارجي برؤية استيطيقية ذاتية تنفتح على ذائقية الوسط الجماهيري والشعبي بوصفها رسالة استيطيقية موجهة إليه وهذا لا يعني بالضرورة أن تكون مضامين هذه النتاجات واقعية صرفة بل يمكن أن تتضمن رؤية جمالية وثقافية رمزية أو مستقبلية أو سريالية أو مركبة طبقاً ومقتضيات المرامي التي يهدف إليها النتاج الفني.. ويمكن أن يضم نتاجات جداريات فن الرسم والنحت أو السيراميك أو الأعمال الفنية المعمارية... وإن هذه النتاجات الفنية تمتاز بطابعها الوطني والقومي والإنساني وبلغتها الشمولية وبأبعادها الذوقية المتفاوتة الأنماط والمستويات وبتراكيب مستوياتها التعبيرية أسلوبياً وبدلالاتها ورمزيتها ذات المرجعيات التاريخية الحضارية.

بول كلي.. بين البدائية والحداثة

ان كل حركة او تيار ما في عالم الفن.. انما ينتج منطقاً خاصاً به يؤسس على اساسه خصائصه الاسلوبية وراؤه وتقنياته.. وفن الاطفال يعد تكريساً لاثراءات منهجية حدسية.. فالطفل حدسي عادة.. يمسك العالم مرة واحدة.. يتجاوز ابعاد هذا العالم.. الابعاد الزمانية والمكانية.. ويسقط رؤاه على حقائقه الموضوعية.. اذ يتجاوز عالم المنظور والتجسيم والمثابة.. وهكذا حال الفن البدائي الذي يستلهم اول مقوماته مما يطفح منه من منظومة حدسية تقوم على العاطفة والخيالي والمباشرة.. مقوضاً بذلك نمطيات المعالجات الاكاديمية.. وبول كلي.. يؤسس امجديات موسوعته الاستطبيقية فيشيد من خلال الطفولي والبدائي ابستمولوجيا تكويناته الجمالية.. انه يخرق حقائق العالم الخارجي بالتأثير الایحائي للرمز.. كما يخرقها البدائي والطفل.. ليصل الى ماهية الاشياء الحقيقية كما يقدمها هو تحديداً.. اذ يوغل (بول كلي) في رمزية البدائيات الاولى.. فرسوماته تعد عالماً انطولوجياً هيروغليفاً.. انه يعبر عن العالم بفوضوية وعشوية طفل مشاكس.. وبالبساطة ذاتها لدى الاطفال عندما يخرقون العالم في خطوطهم والوانهم.

ان (بول كلي) كما (كوكان) يغلق عينيه امام الطبيعة.. و(بول كلي) يتمرد على هذه الطبيعة ليصور ما ورائيتها.. اذ لا يطيل النظر الى حيثيات العالم الخارجي كي لا يفقد رؤية الجوهرية فيه.

مما يبدو جلياً ان فن (كلي) تتعدد فيه المصادر فهو يستلهم اثراءاته من البدائي والطفولي والفن المصري والياباني وتزدحم مخيلته بالرموز السريالية بل

الفن الفني والنظير الجمالي

هي أكثر ازحاماً بدراما الجنون ففي احدى مقولاته يؤكد بأنه يبدأ بالفوضى وهذا هو المسار المنطقي جداً والطبيعي جداً لديه.

ان (بول كلي) يعول كثيراً على لغة الرموز والاشارات عبر منظومة سيميائية بدائية أكثر ايجاءاً وتعبيراً عن روح الاشياء فهي محملة بخزين من السحري والفتنطازي والاسطوري واقرب منها الى المعاني ذاتها.. متوسماً ذلك بمنهاج وتقنيات بسيطة وتلقائية هي الأخرى اذ ترتجف رسوماته بالبدائية وخوف الانسان البدائي الاول من قسوة العالم الخارجي ليخرقه بالضحك مرة وبالموت غالباً. وكي تسمي رسوماته أكثر تعبيراً عن تلقائية ارتجافة البدائي الاول فهو يرسم في يده اليسري منتجاً هيروغليفا من الحفر الطباعي ليصل الى مبتغاه باقصر الطرق وابسطها.. اذ يشير فيلسوف الحدس (هنري برجسون) الى ان هناك طريقين للوصول الى الحقائق احدهما يتم بالتحليل من خلال العقل عبر الدوران حول الاشياء والآخر حدسي يستبطن الاشياء من الداخل مرة واحدة.. و (بول كلي) انما يعول كثيراً على المنهج الاخر اذ ان نخاع عظامه تكتظ بالحدس عادة.. انه يحفر في الزيت أكثر مما يرسم فيه.. كما يترك الطفل آثاره في الطين في غمرة فرح من اللعب الحر، ان (كلي).. يرسم تحولات الاشياء.. وهي تتطور في التجريد في اشكال هندسية محضة.. يصل الى شكل طوطم.. يعبئه بالروح.. الى شكل طيور تتوالد من اشكال الاسماك وازهار تنتج روح التجريد، يتوسم اصل الاشياء بالتأويل.. اذ لا يبقى الا الجوهر.. الا الحقائق الاولى.. في اول لحظات الخلق.. انه يمنحنا اشياء تشبه اشكال الدهشة ذاتها.. فهكذا هو (كلي) متعالياً.. مغموراً بالخلق.. انه يهزنا باستطيقا نرى فيها الاشياء اول مرة.

الحركة التكعيبية جدل كيفيات المعالجات الشكلية

اذ كانت الحركات الفنية التي سبقت ظهور الحركة التكعيبية تتصل بوشائج وعلاقات لا تنفصل عن المنحى المحاكاتي والفن الصوري بدلالاته التعبيرية والانطباعية والرمزية فهي إنما تتصل بذائقية ذات مرجعيات اجتماعية وموضوعية.. فان الحركة التكعيبية مغايرة كلية للواقع.. كما ارى هي نفس لكل أبجديات المحاكاتية الى حد ما.. وذلك برايي لم يأت اعتباطاً او طبقاً ومسلمات الصدفة... فهناك إزاحات على مستوى التقدم العلمي والتقني لها اشتغالاتها الهائلة في تأثيراتها المباشرة على توجهات فناني الحركة التكعيبية... اليس عملية توظيف قصاصات ورقية لفن التلصيق (الكولاج) يعد نقلة نوعية على مستوى تطور المنجز التشكيلي ممثلاً بالرسم الاوربي الحديث.. اذ امسى هناك تأكيد ان الفن شي والواقع شي آخر وان كان الفن لا ينفصل كلية عن الواقع بشكل او بآخر.. فهو تعبير عن هذا الواقع او تسامى عليه او ترميز له، وعلى الرغم من ان هناك مسميات لعناوين لوحات الحركة التكعيبية إلا إنها كليشيهات من العناوين ليس إلا ازاء ثورة في عالم الشكل ذي الصبغة التكعيبية الجديدة، فالسطح التصويري امسى يكشف عن منظومة شكلانية وعلاقات لوسائل تنظيمية بدا فيها اللون يفقد اثره الانطباعية والتزيينية ليتكشف تجريدياً مانحاً الشكل فاعليته الاثرانية في منح الخطاب التكعبي أسرار جماليته الجديدة.

النقد الفني والنظير الجمالي

لقد وجد التكعيبيون ضالتهم الأولى من خلال رسومات (سيزان) التي تكشف عن أشكال هندسية في ثنايا معالجاته الفنية وهي أشكال ذات أصل افلاطوني من خلال المثالية العقلية المتعالية التي تتسم بروح القانون والثبات والاطلاق اذ ان مقولة (افلاطون) تنص على عدم دخول اكاديمته الفلسفية إلا من ألم بعلم الهندسة.. هذا العلم الذي يتصاعد بتناغم عال مع توجهاته المثالية، وليس خافياً لهاث التكعيبيين وراء الشكل وتشظياته.. خالقين بذلك منظومة قيمية استطيقية تشتغل مع ما يراه (كانت) من ان الجمال الخالص إنما يكمن في الشكل الخالص.. أليس الفن بحثاً في عالم الشكل.. وجملة من التحولات والأزاحات إزاء هذا الشكل..؟ اليس الفن خلقاً لأشكال تعد رموزاً معبرة عن الوجدان البشري.. كما ترى ذلك (لانجر)..؟ ثم اليس الفن محاكاة مستنيرة لعالم الموجودات عالم المعقول ذلك العالم الأزلي بفعل آلية حدسية طبقاً و (افلاطون)؟ بل ان الفن برأبي جدلية إشكالية تقوم على تناقضات وتجاوزات بين الشكل والمضمون واليات التلقي. وارى ان ليس مهماً ما يقدم على السطح التصويري من تشكيلات بصرية تكعيبية بقدر إثراء ما يقدم اذ يتوقف الامر بشكل كبير على مدى اثراءات الفنان نفسه.. خبرة.. عاطفة.. فكراً.. مرجعية.. تقنية.. رؤية واسلوباً.. فما يقدمه (فرنان ليجيه) هذا الفنان التكعبي يمنحه أسلوبية خاصة به ورغم توجهاته التكعيبية هذه.. إلا انه يقدم أشكالاً اقرب منها الى النمطية والالية.. بل هي أشكال لدmy لا تمتلك

الفن الفني والنظير الجمالي

اثراءات الاشكال التكعيبة لدى (بابلو بيكاسو) والذي يعرف بمشاكساته الازاحية على مستوى المنجز التشكيلي الحديث فهو عاطفة متوجة بالتعبير الصادق والحاذق معاً وفكر يمتاز بالتحويلية ومرجعيات ممتلئة بالينابيع الخلاقة أصلاً، منها ما يرجع الى النحت الألبيري والنحت الأفريقي وفن الأقنعة.. اذ ان أعماله لا تصيبنا إلا بالدهشة والدهشة فقط التي تقترن بالكيفيات الاستيطيقية شأنها شأن الأسطورة اذ تقدم نفسها مرة واحدة.. تملي علينا آيات من السحر والأعجاز للذين يقرنان بالدهشة ابداً.. وألا ماذا نقول أمام أعجاز تكعيبي ممثلاً بـ (آنسات آفنيون) هذا الخرق الازاحي شكلاً وفضاءً وتعبيراً وأسلوباً وذائقية.. فهي أعمال تولد عادة كما تولد الآلهة في الأساطير التي تهزنا اذ نقف في هيبتها عاجزين عن الوصف.. وليس مغالاة اذا منحنا (بابلو بيكاسو) سمة الأسطورية فهو فنان القرن الحادي والعشرين وبذا فهو يشكل إزاحة في خطابات فن ما بعد الحداثة.. اذ يقدم لنا عملاً مثل (آنسات آفنيون) ليخرق قروناً من أبجديات فن التصوير.

ان الخطاب البصري التكعيبي شأنه شأن الفلسفة في تحولاتها بل وفي ازاحاتها هي الأخرى عندما تعلن موت التاريخ وموت الآلهة وموت الفن وموت الإنسان.. فالاليات التي يشتغل عليها هذا الخطاب يعد مغامرة كاملة للواقع الى حد ما.. مغامرة لعمليات الادراك الحسي وقوانينه الفيزيائية في حيثيات الوسط الخارجي.. انها خطابات تدغدغ مستفزة منطقة العقل.. فهي أشكال تغادر حسية العالم

النقد الفني والنظير الجمالي

الخارجي الى ما فوقه.. اذ كان على التكعيبيين ان يقدموا أشكالهم.. أشكالهم هم فحسب.. في رؤية جديدة للواقع وفي مغامرة كلية له، طبقاً وقوانين لا تشتغل إلا ومنظومة تخيلية.. عقلية.. انها أشكال تعيدنا الى مقولات (كانت) الذي يرى ان الرائع لا يوجد إلا في دائرة مخاضات العبقرية الممتلئة والمشحونة بالالهام.. أنها اشكال اقرب منها الى آليات الخلق الحقيقي.. وليس آلية الحذلقة والصناعة فحسب، اذ ان عملية الجمع بين هذين النقيضين - التخيلي والعقلي - في شكل تجريدي منزّه وخالص.. تعد نوعاً من أنواع الإعجاز انها أشياء فوق الوصف.. ليس الوصف مغامرة كلية للتجريد..؟ فلا يلتقي هذا الذي يشتغل بمحدود المدركات الحسية مع ذاك الذي يتجاوز آليات هذا الإدراك الحسي.. أي بمعنى آخر لا يلتقي هذا المتناهي مع ذلك اللامتناهي الذي يتماهى في فضاءات من الحدسية العقلية اذ يقول بابلو بيكاسو (كل ما عندي لا أقوله.. اذ قلته بالاسلوب الذي شعرت بما يجب ان يقال به)⁽¹⁾ وهذا هو الاسلوب الكيفي.. الاسلوب النوعي الذي يتفرد بالكيفيات السرية.. الاسلوب الذي يغاير كل مسميات التقليد وعلى مستوى منجزات المعطى البصري مثلاً بفن الرسم ليمنح خطابه بامتلاءات من المغامرة انها اشكال تتماهى بين عالم الحس الى ما فوقه من العقلي والتخيلي.

(1) فراي، ادوارد: التكعيبية، ترجمة: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد، 199، ص 29.

النقد الفني والنظير الجمالي

وهكذا تحتفي الأشكال التكعيبية بذاتها.. انها أشكال تحاكي ما هو جوهري فينا.. أشكال تنهض عبر آليات من عالم الرياضيات هذا العالم العقلي.. اذ هكذا هي أشكال افلاطون.. أشكال خالصة.. لاملأذ لها.. ألا ملاذات عالم المعقول، اذ تفارق تراكمات التفاصيل الصغيرة والأشكال الحسية.. في لا اوطان محددة من التجريد.. وهكذا كان فن الرسم.. رمز وتجريد في بداية الخلق وفي قمة الهرم من تاريخ تطور فن الرسم حتى مشارف عتبات التعبيرية التجريدية وليس من خلال تأثيرات (سيزان) فحسب من خلال معالجاته الشكلانية وتقنياته التحليلية في بناءاته التشكيلية التي بدأت تأخذ منحى تكعيبيا كما في (جبل سانت فكتوار) على سبيل المثال وليس الحصر.

ان التكعيبين يعمدون الى تفتيت أشكالهم الفنية تفكيكياً مع تداخل هذه الأشكال وفق نظرة تحليلية عقلية بكسر المنظور التقليدي واعتماد الرؤية الألاحاطية في أشكالهم المرسومة اذ نراها من الامام ومن الجانب ومن الأعلى مرة واحدة في آن واحد.. مع تماهي الأشكال مع فضاء السطح التصويري.. مع الخوف والحذر احياناً من مغادرة الرؤية الواقعية الكلية للأشياء الخارجية.. اذ ان للذائقية والاحكام الجمالية ثمنها الباهض ايضاً.. والتي تشكل محددات في رؤية وتقنية وأسلوبية الفنان بشكل او بآخر.. وان - البطولية الشكلانية - تتسيد المنجز التشكيلي لدى التكعيبين اذ يتفوق الشكل ويفرض جلالته العقلية المثالية على

النقد الفني والنظير الجمالي

حساب اللون وانطباعاته الوجدانية الحسية المباشرة، فقد زهدوا باللون وآثروا الشكل في مخاضات التكعيبية التحليلية.. هذا الشكل الذي يعبر عن نظام من الانساق العقلية ولا يعبر عن افراطات حسية واقعية العالم الخارجي.. أنهم يؤسسون بمحدود المنظومة الشكلانية في صومعة صوفية مقدسة بمجالات الشكل فحسب طبقاً لكوجيتو ينص.. (أنا أتشكل حدسياً.. عقلياً.. في تكوينات هندسية تكعيبية.. أذن أنا موجود) وفق سياحة فضائية من اللعب الحر منظوماتياً بمحدود العناصر الفنية خطأ.. شكلاً.. فضاء والعلاقات التشكيلية السائدة برؤى تشكيلية ذات انساق شكلانية عقلانية ضمن تجاوزات من التدرجات اللونية.. تضادات شكلية.. انساق حركية توظف بين ثنائياتها أشكالاً حرفية وأرقاماً وكتابات ولصاقات من الصحف ونشارة الخشب والرمل وأنسجة من الأقمشة طبقاً لتقنيات تكرر لنفسها استطيعاً جديدة في السطح التصويري لحياة جامدة.. فارقت حسية شهوة الحاجات البايولوجية لمتلقيها.. لتقدم لهم.. لذات عقلية في نسغ صاعد نحو مثال أعلى ضمن فضاء الرؤى والصور الذهنية لأشكال آدمية بدأت تتشياً في منظومة من العلاقات الشكلانية الصرفة وليس من عصب دم ولحم ونفس كما في موسيقيي (بابلو بيكاسو).. خطابات تمهد لتجريد خالص.. لا عالم له.. إلا وفضاءات سطح تصويري ينضح بالمثالية اذ تتصاعد منه نسغية عقلية ذهنية صاعدة.. انها النسغية المتعالية و لاشك ان رؤى هذا المعالجات تشكل تأثيرات مهمة في

النقد الفني والنظر الجمالي

خطاب فن ما بعد الحداثة خاصة في مجال الفن المفاهيمي او الذهني كما في عمل (كوزوث) (كرسي واحد وثلاثة كراسي - 1965م).

ولا يخفى تأثيرات التكعيبيين على فناني (الفن الكرافيقي) وعملية توظيف الحرف والكتابات الاستفزازية وتوجهات التجريدية والتعبيرية التجريدية وتوظيفات الجاهز في فن البوب آرت.. اذ يوغل الفن التكعيبي في حفريات حركات فن ما بعد الحداثة وإذا كانت مرحلة التكعيبية التحليلية قد أوغلت في تفتيت الاشكال والأجهاز على اثراءات اللون.. والتخلي عنه الى حد ما.. في حين كانت التكعيبية التركيبية قد تنافذت الى حد ما في علاقات حميمة مع العالم الخارجي واستلهمت اللون في اشتغالاتها في منجزاتها التشكيلية بعد ان زهدت فيه.. اذ هكذا كان الخطاب البصري التكعيبي لدى فنان مثل (غريس) وهو يخالف رؤى تكعيبية (فرنان ليجه) الذي يمنح أشكاله أبعادا اسطوانية وبيضوية وكروية ذات ملامس معدنية صقيلة اقرب منها الى دمي آلية او أشكال الريبوتات او الانسان الإلبي او في أعمال (ديلونى) التي تحتفي بالحركة واللون معاً في صيرورة حركية دائرية تمنح الصورة حيوية غنائية رغم توجهاته التجريدية.

النقد الفني والنظير الجمالي

دالي.. استطيعا الجنون

لعلنا لا نغالي اذا قلنا ان الفن لا ينحسر تحت توصيفات تعريف ما.. فلكل حركة فنية معالجاتها ومنطلقاتها وغاياتها المفاهيمية والاستيطيقية وتداخلاتها مع بنى مجاورة اخرى.. وبقدر ما للفن من اشتغالات مع التقني والصناعي والعقلي والثابت بقدر ماله من اشتغالات مع المتحول والفنطازي والبدائي والمتشظي.. بل ومع الجنون كذلك.. اذ ان دالي هذا الجنون بداء العظمة.. يمضي قدماً في طريق الجنون موظفاً ابنية الجنون الى منطق دالي ذاته.

ان دالي الذي أمست لوحاته أكثر تشظياً واستفزازاً بل وعدوانية تجاه.. نفسه.. الاخر.. القدر.. السلطة.. بعد ان واجه عجزه من عالم مقفر ومقرف في الوقت ذاته.. عالم الشيخوخة بعد ان فقد غالاً.. انه جدل الصراع المزدوج بين الحنين الى الموت والى غالاً معا.. والتمرد على الاثنين عبر مغامرة حنين كهذا.

في لوحاته التي يوظف في خلفياتها طبيعة مثالية ساحرة تنموه بالايهام.. عوالم ميتافيزيقية يرحل بصوفية فيها رغم معالجاته الاكاديمية التي لا تتوافق مع توصيفات السريالية وتلقائياتها.

لقد آمن دالي بنظرية فرويد في مجال ابجائه في التحليل النفسي فكل من الطفولة والجنس والصراع مسميات اساسية في العملية الابداعية.. دالي الذي لا وجود له.. اذ كان وجوده يشكل تعويضاً لدى ابويه عن اخيه الذي فارق الحياة

النقد الفني والنظير الجمالي

قبل ان يولد هو بثلاث سنوات.. اذ كان دالي بذلك قد فقد شخصيته في شخصية اخيه.. فكان بذلك يصعد من صراعه ضد والديه.. ضد قدره.. ان سلاحه لمواجهة المواقف الانطولوجية انما يتم عبر السخرية والعبث. ف (دالي) ساخر حد البكاء.. هذا الامبراطور المتكابر الذي يفعل من فضاءات الحدسي لديه من خلال تصعيد المنظومة الرمزية بتوجهاتها النفسية واستدعاءاتها التلقائية لمحاولات اللا شعور.. ليضعنا امام الدهشة ذاتها.. بل يصدمنا بغرائبية اجوائه ذات المعالجات الاكاديمية.. انه يعبر عما تحت السطح.. يوغل في النفس البشرية.. يستبطن عالم الحلم.. يوغل في مادته الاساسية.. الوهم.. التي ينسج منها سيميائياته المرئية.. يكشف عن الوجه الاخر لنا.. يفجر كل منطقة ما قبل الوعي.. متجاوزاً مسميات العقل.. فهكذا الصوفي ينتهج الحدس وعالم الروح منهجاً للوصول الى غائياته.

مجنون.. دالي.. مسكون بالالوهام.. والقلق والصراع والكوابيس المفزعة والترقب والرغبات الجنسية الدفينة ليحول كل ذلك.. الى استطيعا صوفية سريرية تبز مقولات العقل بمزيد من الغرائبية.

الدادائية.. عتبة على فن ما بعد الحداثة

إذا كانت الحداثة تشتغل مع العقل وتتوسم مستقبل زاهر لبنى البشر.. فان الدادائية(*) التي تشكل مرحلة من مراحل الحداثة تعد رد فعل على الحداثة والعقل والإيمان بالمستقبل أنها رد فعل تجاه رجالات السياسة والحرب وجميع مسميات المحافظة التي قادت العالم الى حرب عالمية أولى طاحنة بل واركنت العالم على شفا حروب وأزمات سياسية واقتصادية جديدة أخرى أنها حركة تواجه منطق العالم بالعبث بل وتواجه تقنيات الكذب والأحلام المخادعة بصدق من العفوية والتلقائية وإيمان مطلق بالصدفة.. ولا يتم ذلك إلا من خلال الحرية.. الحرية فقط.. اذ من خلالها نبوح بكل مسميات الذي لا يعلن عنه عادة في سبل من المباح وفي مجانية من السلوكيات التي تتسم بالغرائبية والعبث في توجهات الحركة نفسها اذ ان مرجع تسمية الدادائية ذاتها يشتغل مع عالم الطفولة واللعب الحر واللاادري.. بل ان

(*) نشأت حركة الدادائية خلال الحرب العالمية الاولى وتحديدأ في العام 1916 في مدينة (زيورخ) في سويسرا من قبل عدد من الشباب من بينهم (كريستيان تزارا) الذي تزعم هذه الحركة وآخرين مثل (فرانسيس بيكابيا و هانز ارب و ريتشارد هولسنبيك و مارسيل دوشامب و راؤول هوسمان) والدادائية مفردة تعني حصان خشبي هزاز للعب عليه من قبل الاطفال، اذ تم ذلك بفعل (الصدفة) التي تعد احد مبتكرات هذه الحركة بعد البحث عن اصطلاح اسم لحركتهم هذه من خلال البحث عن مفردة معينة في قاموس من قبل كريستيان تزارا اذ وقع الاختيار على مفردة داداء ولعل هذه المفردة أكثر توافق مع توجهات هذه الحركة نفسها فالمفردة تشتغل مع عالم الطفل ومسميات اللعب الحر.

النقد الفني والنظير الجمالي

الحركة ذات توجهات تقويمية عابثة.. اذ هكذا الفن لا منطق له إلا منطق هو الذي يفترض احياناً مساحات وفضاءات من الغريزي والخشي وعالم الأحلام والكوابيس وأمراض البارانونيا فالإبداع عتبة من عتبات المغامرة وتشريح في خارطة تسجيلية العالم الى ما ورائه..

ان حركة دادا لا غبار على توجهاتها العنيفة فهي بذرة من بذور عماء العالم وحروبه وأزماته السياسية والاقتصادية والاجتماعية وهي تمثل صرخة احتجاج على معطيات العالم الجديد الذي يقترن بمسميات مفاهيم الحداثة.. وهكذا كانت احدى أهم شروط قيام فن ما بعد الحداثة الركون الى فضاء من الحرية والاحتجاج على النظم السلطوية والجبرية في العالم.. اذ هكذا كانت توجهات فناني حركة فلوكسس والفن الكرافيتي وفن الجسد والفن الشعبي الذي أطلقت عليه أصلاً تسمية (الدادائية الجديدة) وحركات أخرى ما بعد حداثوية.

ان حركة دادا تقف في الضد من جميع القياسات الجمالية المألوفة. بل هي تقف بالضد من جميع مسميات الجمال.. ضد الفن والأدب اذ عملت على تأكيد حيادية العاطفة الإنسانية بل تأكيد تجريدية إنسانية الفنان في العمل الفني والدادائيون إنما يؤكدون على آلية الكتابة اذ من خلال المنهج التلقائي لهذه الإلية تستكشف قوى اللاشعور فالفن قبل كل شي واسطة تتجلى عبرها استبطانات

النقد الفني والنظير الجمالي

الوجود ودوافعه النفسية.. وقد تم توظيف ذلك ضمن توجهات الحركة السريالية في مجال الفن والأدب معا.

لقد كان الدادائيون في مناسبات عديدة يقرأون قصائدهم تبعا لطقوس معينة مثل قراءتهم لهذه القصائد في آن واحد وبصوت مرتفع عادة فليس مهما لديهم عملية توصيل هذه القصائد الى الآخر وإنما المهم لديهم الفعل نفسه.. وهنا ننوه الى ان فناني ما بعد الحداثة في الكثير من تجاربهم الفنية لم يولوا اهتماماً للعمل الفني ذاته وإنما منحوا أهمية الى التجربة الفنية ذاتها بالحدث والفعل الذي يُمسي الفنان جزءاً منه او حيثية من حيثياته اذ هكذا كان يرسم (جاكسون بولوك) بوصفه نقطة دالة فاعلة تتحرك في ثنايا عمله الفني عبر أدائه الجمالي في معالجاته التقنية عند شروعه بطقوس فن الرسم اذ ينغمس في التجريب.

ان الفنان الدادائي لم يهتم بالتخطيطات المسبقة عند تنفيذ أعماله متوسماً العفوية والتلقائية في نتاجه الفني، وقد سلك الفنان ما بعد الحداثي مسلكاً كهذا اذ كان مفرطاً في منهجه الحدسي طبقاً لمنظومة تخيلية تعول كثيراً على ما هو تلقائي وعفوي فتتاجاتهم هي الأخرى ضد الأنساق المنطقية الي حد كبير في معالجاتهم الفنية بل أقصوا بعيداً عنهم جميع القياسات الجمالية ومسميات ما هو عقلاني واخلاقي.

النقد الفني والنظر الجمالي

تعد الدادائية حركة ذات مشروعية تاريخية في منطلقاتها الفكرية والفنية فهي كما أسلفنا تعد رد فعل على أوضاع اجتماعية وسياسية بل احتجاج وإزاحة لذائقيات جمالية مخنطة فالدادائيون يحملون بشيء من المباهاة معول (نيتشه) ذاته وشكه من الحداثة وطروحاتها العقلانية بل هم اقرب منهم الى توجهات أصحاب فلسفة التشكيك أمثال ديكارت ونيتشه وماركس وفرويد اذ تحولت معهم المنظومة القيمية من ما هو مقدس الى ما هو دنس وما هو مطلق الى ما هو نسبي، وان هناك قوى ذات محمولات لا شعورية تقف وراء سلوكياتنا جميعها. بل ان الدادائيين قد مهدوا للشاذ والمخنث والمختل عقليا وتحطيم المركز والتهميش وان لهذه مقارباتها واشتغالاتها مع طروحات (جاك دريدا) في إستراتيجيات التفكيك و تنظيرات ميشيل فوكو وان لهذا انعكاساته المباشرة في فنون ما بعد الحداثة مع اقتران ذلك بالسوداوية والتشاؤمية والخنثية التي تقوم على تلاقح خليط من الخامات والمواد المختلفة وأنتلاف للأشياء غير المألوفة في تكوينات من التغريب لنتاجات فنية تشتغل مع العابر من الاشياء.

أن ميل الدادائيين نحو الجاهز من الأشياء ونحو المهمش والمبتذل.. كما في أعمال (مارسيل دوشامب) ومنها عمل (حاملة القناني) و (النافورة المبولة) بتقديمه مبولة وتذييل توقيعه باسم مستعار عليها وهذا يذكرنا بعمل الفنان ما بعد الحداثوي (بيرو مانزوني) من خلال تذييل توقيعه على عمله الفني الذي يمثل علبة

النقد الفني والنظير الجمالي

مهدة لا تحمل الا براز الفنان ذاته.. وبذا كان تهجم الدادائيون على التاجات الفنية التي تتسم بالهالة والقدسية والمحافظة، اذ واجهوا أصنام العالم المقدسة بالتهكم والسخرية وفق نظرة عدمية عبثية فقد خطوا شاربين على بورتريت جيوكندا (دافنشي) ضجوا هذا الجمال الذي يتسم بالسحر والسكون بعث دادائي يسخر من الأشياء.

هكذا هم الدادائيون أكثر ميلاً للفوضى والعبث.. لقد استخدموا الأشياء الفائضة والمستهلكة في نتاجاتهم الفنية مؤكدين عنصر التذليل او التهميش بدلا من المتن مقوضين مركز الأشياء أبدا. فليس هناك من منطق ما يحكم حركة دادا... أنها فوضوية تواجه فوضى العالم بسلام الفوضى ذاته وهكذا كان فنانون ما بعد الحداثة اقرب منهم الى الفوضى والتحريض والانسقية والتهميش ليؤسسوا جماليات فوضوية لا تعرف معنى التبويب او المبادئ او الثوابت فكل من دادا وما بعد الحداثة يرتج فوق قضاءات من الإزاحات.

ان دعوة الدادائيين الى ان كل إنسان يعد فنانا يعيدنا الى طروحات (جون ديوي) في فلسفته الذرائعية التي لم تفرق كثيراً بين الفنان والإنسان العادي وبين التجربة الاستيطيقية وأي من التجارب العلمية والوظيفية الأخرى اذ ان كلا من الدادائية وما بعد الحداثة لم يتم اعلان أي منهما مواصفات استيطيقية محددة بل غالبا ما كانت المسوخات والمشاهدة الاستفزازية والمغايرة للمألوف تشكل موضوعات

النقد الفني والنظير الجمالي

استطبيقية بحد ذاتها وان العبث والسخرية والتهكم والمصادفة والدهشة والفوضوية والحرية تأخذ مدياتها الى حد لا يوصف لدى كل من الدادائيين وفناني ما بعد الحداثة.

لقد أنتج الدادائيون قصائد بغير شاعر.. وصعد فنانون ما بعد الحداثة من آليات التلقي وراهنوا كثيرا على المتلقي دون المنتج وراهن الاثنان على التجريب وعلى فن الفكرة والصور الذهنية.

النقد الفني والنظر الجمالي

كاندنسكي : أبداً يعانق المطلق

اذ كانت التجريدية تعنى ببنائية ثنائية الابعاد في معالجاتها للعناصر الفنية بشكلها الخالص.. فهي بذلك أكثر مغايرة لحسية العالم الخارجي.. واقرب منها الى عالم الروح.. والخطابات البصرية التجريدية ومنها الخالصة أكثر تعبيراً عن ذات الفنان الخلاقة.. والتعبير هنا يرتبط بالكلي وتجاوز اليومي والتفصيلي.. تعبير يصل حد الرمز التجريدي.. ان لم نقل يرتبط بعالم الفكر والفلسفة وعالمي التنظير والتأويل.. وبذلك فان رسامي الفن الحديث يمتلكون رؤية روحية وفلسفية وجمالية تغذي خطاباتهم البصرية.

ان (كاندنسكي) ينقب في سيمياء بصريات الخطاب الجمالي سمعياً.. اذ تشكل الموسيقى معادلاً لبنى مجاورة توظف في نسيجية قماشة خطابه البصري عبر أيقاعات لونية وخطية ، وقد صعد من قيمة شكلانية العلاقات الخالصة فوق عالم التشخيص في تجاربه الاستيطيقية عموماً.. وان كانت تجريدية (كاندنسكي) لم تصل حد عتبة التطرف العقلي الخالص كما هو الحال لدى (بييت موندريان) اذ تضج الخطابات البصرية لدى (كاندنسكي) بالخطوط العضوية والحنين لأغنيات سطح الارض ومسميات الطبيعة والفضاء على الرغم من تمظهراتها التجريدية العامة.. فهو انما يوغل في التعبير في عالم من التجريد مشذباً في الاشياء ترهلاتها التفصيلية وفي التعبيرية التجريدية يطفح الشكل واللون بالانفعال والاحتدام الداخلي.. وتصعيد للروحي والبدائي والنبوي والبحث في الجوهر واللامرئي الاستيطيقي الخالص بتوسماته ما وراء الطبيعية.. بما هو كلي.. مطلق.. في التسطيح

النقد الفني والنظير الجمالي

الذي يغادر امتدادات العمق ليفضي الى اللامتناهي على الرغم من الغنائية التي تطفح بها منظومته الفنية في الخطاب البصري.

ان (كاندنسكي) يشرع في تجاربه نحو اللا تشبيه.. اللا تشخيص.. والتعالى والتخلص من شيئية العالم المادي.. انها رؤى لا تنفصل عن المثل الافلاطونية ذات المسميات الروحية بنسغيتها الجدلية الصاعدة.. وتسامي الروح.. وازاحات نصية نحو اللا موضوع.. وهكذا حال ارثوذكسي متدين مثل (فاسيلي كاندنسكي) في عالم يعاني صراعاً عميقاً بين الروحي والعقلي.. بين التقني والانساني واليوسوفي.. في عالم مستقبلي يزخر بالهندسة والصناعة والترسانة المادية والحربية.. ومبادئ وتطبيقات العقل عموماً.. عالم ينسى أو يتناسى ضروراته الداخلية.. في هذا الصخب الشئني المادي.. ليعبر بذلك (كاندنسكي) عن الضرورة الداخلية بما هو خالص من التجريد لكنه في الوقت ذاته مشبوب بالعاطفة.

ان (كاندنسكي) يسبر اسرار الكون.. يستبطنه.. يبحث في روح فن الموسيقى.. هذا الفن الذي أشار اليه الفلاسفة المثاليون والروحانيون بأنه الفن الذي يفارق كل الفنون الاخرى.. ليتجاوز مقولتي الزمكان.. ليرتقي في السمو بعيداً عن شيئية العالم ليصل مصاف الروح.. موظفاً عالم الموسيقى بطاقته الزمانية في بناءاته الشكلية المكانية.. ليعبر بذلك ليس عن العاطفة الانسانية فحسب بل عن استبطانات الكون الخارجي وعن هالات الروح.. مانحاً ايانا ابعاد تجربة استطبيقية توغل في تجريد يأبى الا أن يعانق المطلق.

مفهوم الجمال في الفكر الفلسفي البراجماتي

لقد تعددت مسميات الفلسفة البراجماتية فسميت بالفلسفة الذرائعية والوظيفية والتجريبية العملية، وهي بشكل أو بآخر تعدّ تعبيراً عن البنية التركيبية للشخصية والثقافة الأمريكية وهي تضم أسماء كثيرة لرواد هذا التوجه الفلسفي أمثال (تشارلز بيرس، ووليم جيمس، وجون ديوي وآخرون)، ويعتقد هؤلاء بأن الفكرة ترتبط بما نقوم بعمله وبالمحصلة فمعناها يرتبط بنتائجها وآثارها العملية المترتبة عليها واصطلاح براجماتية مشتق أصلاً من اليونانية (البراجما)، والذي يعني الفعل أو العمل وهي فلسفة عملية أو فلسفة فعل كما أنها لا تهتم بالنتائج الفلسفية بقدر اهتمامها بطريقة البحث الفلسفية وتعد طريقاً ومنهجاً بحثياً لتوضيح الأفكار والمعاني وإسهامها في ارتباط جميع الآثار الحسية المترتبة عملياً على هذه الفكرة وبرمجة الأفكار إلى جملة من السلوكيات العملية الناضجة من خلال دينامية استجابات الذات مع الوسط الخارجي ممثلاً بالحياة.

إنها إقرار بالنتائج العملية وتطوير للاتجاه التجريبي وعليه فإن الفلسفة البراجماتية لدى (جون ديوي) ترفض عملية الفصل بين القيم الموضوعية والذاتية أو بين الغاية والوسيلة والفكر والواقع وما إلى ذلك، وإن الفلسفة لديه يجب أن تقوم بنقد منظم لمناهجها وأن تتقصى عملية فحص فروضها معتمدة التطبيقات العلمية التجريبية وعن طريق التربية يمكن أن تجد الفلسفة أساسيات تطبيقية لمفاهيمها لتفتح على الحياة وتؤكد عمليات تنظيم السلوك الإنساني والتكيف

الفن الفني والنظير الجمالي

الاجتماعي بدلاً من عزل الفلسفة في قضايا غير إنسانية، ويرى (ديوي) أن لا سلوك عند الإنسان العاقل بغير اتجاه وأن الاتجاه يتطلب معرفة بقيمة ما نحن قادمون عليه. وهذه القيمة هي التي تحدد السلوك وتوجهه وإن الإنسان في الفلسفة البراجماتية يحتل دوراً ريادياً بوصفه مبدعاً فكرياً ومنتجاً تطبيقياً وعملياً فاعلاً مؤثراً في الوسط البيئي والاجتماعي الذي يتواجد فيه وهو لا ينفصل عن هذا الوسط الاجتماعي.. وإن السلوك الإنساني وطبيعة تفاعلاته الخارجية في تحول مستمر بالتغير والتحول من سمات الحياة الإنسانية وأن مثلنا الأخلاقية يجب أن يؤسس لها وأن تجد تطبيقاتها السلوكية العملية شأنها شأن أي من المظاهر الأخرى.

إن الفلسفة الجمالية البراجماتية لا تنفصل عن الغطاء العام لهذه التوجهات الفلسفية فإن (جون ديوي) يؤمن بشكل مطلق بالتجربة التي تعتمد على الخبرة العامة ولديه أن الفيلسوف لا يختلف كثيراً عن الفرد العادي الذي يمارس الفن لأنه يعيش نفس تجربته ويعاني نفس معاناته، والخبرة الجمالية لدى (جون ديوي) تتمثل بموقف الفرد عند تذوقه للعمل الفني من خلال إبداعه له أو تأمله أو نقده وهو موضوع يتمثله الأفراد جميعاً بغض النظر عن مسمياتهم الطبقية على مستوى الثقافة والتخصص مؤكداً على دمج الثنائيات في وحدة واحدة لها جذورها في صميم التجربة وأن الخبرة الجمالية لا تتميز بشكل كبير عن الخبرة اليومية وإن الفارق بينهما فارق كمي ليس إلا.. وهو يفرض أن يرتبط الفن بقضايا تعزله عن المنحى السلوكي التطبيقي الحياتي مثل ارتباطه بقضايا روحية ومثالية ميتافيزيقية عموماً لا

النقد الفني والنظير الجمالي

تعنى بقضايا الإنسان وتطور سلوكه وخبراته.. وعليه فقد جعل من الخبرة حجر زاوية في عالم السياسة والأخلاق والمعرفة.

وإنَّ الإحساس الجمالي لدى (جون ديوي) يتم من خلال استجابة أو استقبالية المتلقي لمدرجات حيثيات الوسط البيئي الخارجي ومقدار توافقه وانسجامه مع هذا الوسط وأن الجمال يقترن بالغائية والنفعية فمن خلاله يحقق الإنسان وظائف معينة فالجمال هنا إنما يصطبغ بالصبغة الإنسانية دون ترحيله خارج حدود التجربة والخبرة التطبيقية في قضايا فلسفية تمتاز بالتطرف المثالي كما أنه يرفض أن يخدم الفن بنزعة طبقية معينة فيكون حكراً على الطبقة الارستقراطية مثلاً.. والفن لديه لا ينفصل تاريخياً عن تمثيلاته التطبيقية النفعية اجتماعياً ولا تنفصل عن الميدان الخبراتي لتلك الشعوب، ووفق هذا التوجه فإن (جون ديوي) يرفض التفريق بين (الجميل) و (المفيد) وبين (الفنون الجميلة) و (الفنون التطبيقية) أو بين (الفن) و (الصناعة)، إذ إن الفن يجب أن لا يفقد غائيته وأن يرتبط بتطبيقاته العملية التجريبية ذات المنحى الإنساني الشمولي. والقيم الجمالية لا تنفصل عن القيم الاجتماعية والدينية والأخلاقية لدى الشعوب على مستوى التحولات الحضارية التاريخية.

النقد الفني والتنظير الجمالي

الخطاب البصري ما بعد الحداثوي.....استطبيقا الجسد

تتغاير المسافات اذ تتوالد اشكال جديدة بفعل جملة من الازاحات الهائلة الكفيلة بتفعيل قيم جديدة تجهض من قدسية الفن ومركزيته مما يستدعي بسط ذائقية استطبيقية جديدة هي الاخرى في ظل هذا اللهاث المتسارع من لغة الاشكال والرؤى والصور في فن ما بعد الحداثة.. في عالم يقوم على خداع التقنيات وسحر حقل الصورة الجديدة من خلال تفكيك الأبنية الجاهزة وكسر أفق توقع المتلقي بسيل من التغريب واللاإرادي اذ يعد الجسد مادة ووسيط معا في فن الرسم وما يرافقه من إيماءات وطقوس ما بعد حداثوية.... والجسد معبأ أصلا بالغرائز والانفعالات والأحاسيس وقوى اللاشعور والحاجات التي تأخذ إبعادا ايقونية ذات مسميات واقعية وطبيعية ورمزية.... لتأرشف لنفسها تاريخيتها ولا تاريخيتها عبر انقطاعاتها والجديد الذي فيها طبقا لتوجهات فلسفية وتنظيرية ومنهجية معاصرة.

ويقترن الجسد تاريخيا بكم هائل من السلوكيات والممارسات الروحية والطقوس والوظيفة الاجتماعية بل يحتل الجسد إشكاليات وجدل فلسفي وروحي وعقائدي اذ كان يعتقد أفلاطون ان الماهيات تسبق الموجودات والمهم في العملية الإبداعية وغيرها من الحقول الاخرى الصور الذهنية والماهيات وليس المادة مقللا بذلك من أهمية الجسد وقدراته الحسية لتنتفي القيم الاستطبيقية من ارض المعمورة

النقد الفني والنظير الجمالي

لتجد ضالتها في عالم المعقول..عالم المثل فما كان من ارسطو الا ان يغير طروحات كهذه فهو يرى ان الموجودات تعد المادة قوام فيها..وان عالم الحس يشكل منظومة استطبيقية تقوم على بنوية نسقيه موازية في اثرائها الى عالم المثل وان الموجودات تسبق الماهيات او وفق طروحات كهذه وغيرها يشكل الجسد دلالات سلوكية فاعلة في حركة التاريخ وتفعيل عناصر فضاءات الكون الخارجي بالتغير والتنظيم والتحليل بل وبالتثوير والتشظي وإعادة تفكيك البنى بجميع مستوياتها وتشكيلاتها عبر الخطاب الجمالي البصري مابعد الحداثوي اذ يعد الجسد حيثة من حيثيات الحضور الإنساني الفاعل بتأثيراته الفيزيقية وغير الفيزيقية والإنسان يأخذ اثراته الاستمولوجية في حركة تطور الفكر الفلسفي عموما عبر جدلية التثام او اختراق أحادية او ثنائية العلاقة بين المادي والروحي..النسبي والمطلق..الحسي والمثالي.

وليس من شك ان ما يصيب عصر ما بعد الحداثة تظهر انعكاساته ورواسبه في التشكيل الاستطقي الجديد لفن ما بعد الحداثة الذي يأخذ مسمياته من مسميات هذا العصر حصرا والذي يقترن بجملة من الازاحات الكبيرة واهتزاز المنظومة القيمية ان لم نقل تقويض تلك المنظومة القيمية الأوربية بمجازيتها وتقليدتها عموما واقتران ذلك بتحويلات فلسفية ونقدية وتنظيرية وتحولات خطيرة على مستوى التقنية والأساليب والرؤى ولعل (نيتشه) قد عمق إزاحات كهذه عبر تبشيراته بمجتمع مابعد الصناعة مما يعيد النظر من جديد بقراءة النصوص وفق منهج تفكيكي يقوض من النسقية العقلانية ويشكك ببنائية المنظومة الفكرية

النقد الفني والنظير الجمالي

الأوربية واعتقاداتها الروحية عبر النقد النيتشي لطبيعة التوجهات العقلية للمجتمع الغربي والشك بالإلهة والمطلق وتأكيد نسبية القيم بجميع مسمياتها عموماً وتأسيس مرجعيات عدمية للفكر الفلسفي الوجودي والشك بالاعتقادات الدينية وبجميع تصنيفات وتبويبات المنظومة القيمية وإشكالاتها المقدسة اجتماعياً وروحياً وفكرياً.... وقد عمق من مساحة هذه الهوة (هايدجر) من خلال الشك نفسه من كل مسميات المطلق والمثال والنظم المؤسساتية والتبشير بالتقدم في عالم يسوده اللامساواة والإحكام السلطوية الجائرة والحروب وايدولوجيا التحكم بمصائر الشعوب وتدجين المجتمعات وشعور الإنسان بوصفه ملقياً، وإن عليه مسؤولية بلورة وصياغة قيمه الجديدة دون الحاجة إلى قوى ما وراءية وفي هذا الصدد نفسه يحفر (جاك دريدا) من طروحاته مابعد البنيوية في خارطة اللاتأسيس في تهميش المركزي بل العمل على تقويض هذا المركزي من خلال إعادة قراءة مسميات كل أنواع الخطاب وتشظي كل الأنساق البنيوية التي تعتمد على القوانين الداخلية وتتخذ من المنهجية المنطقية سبيلاً لها.

إن فن مابعد الحداثة فن يقوض كل التصنيفات والنظم العقلانية إذ يعد فن اللاترباط بعيداً عن منظومة العلاقات السببية.. فناً متعدد الأشكال والرؤى دون غايات ما.. فناً تتحدد في نصوصه المعاني والإشكال في توليدية لانهاية التأويل لينتج فوضى تعكس حجم فوضوية وعشية الوجود بل هو فن يقوم على إساءة القراءات إذ يبحث في اللاشكلي واللانهاضي واللاقصدي ضمن عشية اللعب الحر

النقد الفني والنظير الجمالي

والتفكيك والمصادفة والتغريب بعيدا عن فلسفات أحادية او ثنائية الأقطاب وبعيدا عن تراكمات الإرث الميتافيزيقي.. فن يقوم على الاختلاف والانفلات من كل مركزية او نظام.. لتصعيد مدخرات قوى اللاشعور والياتها في الخطاب عموما في مجالات الأدب والثقافة والتشكيل.. اذ تعد تلك من الازاحات الكبيرة التي أعلنت موت كل من الإله والتاريخ والإنسان والمؤلف واهتزاز المنظومة القيمية الغربية واللعب في الأدوار بين المركز والهامش وزحزحة التوجهات الروحية في نظرتها للمقدس ببدائل من الطروحات الوضعية والمفاهيم العلمانية الحرة.

ويعد فن الجسد احد المحاور الأساسية للفن المفاهيمي الذي يعنى بالعملية الاسترسالية للفكرة والجدل المفاهيمي بين الخطاب الجمالي البصري والمتلقي، ويسمى أيضا بالفن الذهني او فن المفهوم كما أطلق تسميته (هنري فلانيت) في بداية الستينيات من القرن العشرين من خلال تأكيد ان العمل الفني يقوم عبر ما يوصله من فكرة او أفكار وان قيمته لا تكمن فيه إنما بالفكرة التي يوصلها الى المتلقي ويتم نقل هذه الأفكار والمفاهيم عبر أفلام الفيديو... او عبر أجساد الفنانين والوثائق والصور الفوتوغرافية والخرائط والمخططات، وهناك تأكيد على تجريدية الصور الذهنية بمعزل عن المنحى المادي الفيزيقي الذي يعد وسيطا لنقل هذه المفاهيم والإشكال والصور محملة بخزين من الدلالات الذهنية والنفسية ويتضمن هذا الفن ثلاثة محاور تتمثل بفن الأرض وفن اللغة وفن الجسد.

الفن الفنى والنظير الجمالى

وليس خافيا ان فن الجسد لا ينفصل عن جملة الازاحات التي مر ذكرها في دراستنا هذه..فهو يرتبط بشكل مباشر وغير مباشر بالتحويلات القيمة..أخلاقية..جمالية...ذوقية..عقائدية..اذ يعد بشكل او بآخر هذه التحويلات والإزاحات القيمة، وأحد اشكال التعبير التحريضي لمسميات العالم الخارجي وهو مادة جاهزة للتعبير شأنه شأن كل ماهو استهلاكي في عالم الحضارة التي يقوم على الآنية والزوال والموضة.

ويشترك فن الجسد في المجال التشكيلي مع بنى فنون الأداء..في فنون المسرح والرقص الدرامي والبانثومايم ومع الطروحات الجديدة للنحت الحي ممثلة بنخبة من الفنانين أمثال (تيري فوكس، فيتو اكونسي) وآخرين..اذ يعد الجسد شكلا جديدا للتعبير والمعاني والمضامين الجديدة في فن مابعد الحداثة..بل مادة أساسية للرسم..طروحات جديدة تؤكد الغرائبي وكسر نخبوية الفن لفن يرتبط بعجلة الحياة ومتغيراتها السريعة...لفن يؤكد على الفعل والحدث..اذ يتم تشريح الجسد لونها عبر تمظهراته الأدائية التعبيرية من خلال مناطق محددة من الجسد او عبر الوجه او منطقة الظهر..ومناطق أخرى، وقد يتضمن الكتابة أحيانا.

وفي فن الجسد يغدو الجسد ذاته سطحا تصويريا..بل لنقل مادة وسيطة ان لم يكن العمل الفنى ذاته..ومثلما تدخل الأشياء في فن مابعد الحداثة مشروعية الجاهزية والاستهلاك يغدو الجسد استهلاكيا بل ويتشأ مثله مثل أي من الأشياء الاخرى من السلع اليومية الاستهلاكية وهو هنا ليس فقط للإثارة بكل أنواعها

النقد الفني والنظير الجمالي

الحسية والجنسية منها بل يغدو عنصرا تحريزيا واستفزازيا كذلك.. ويشكل فن الجسد خطابا بصريا يمتلك مقوماته البصرية بدلالاتها الرمزية المتنوعة وغالبا ما يمارس اشكال حركية مصاحبة للمنحى البصري.

ان فن الجسد يتحمل اشكالا بصرية تتضمن الوجه أيضا ومما لاشك فيه ان ذلك يقترن بشكل او بآخر بجذور فن الأقنعة.. وفن الوشم.. وفنون الأداء التعبيري الاخرى مثل الرقص والتمثيل وهو يتماهى مع جوانب وظيفية أكاديمية او ممارسات وسلوكيات طقسية روحية تتصل بالأسطورة والدين وعالم الخرافة على الرغم من تباين الغايات طبقا وتوجهات كل مرحلة زمنية.

ان ميل بعضهم الى ان يتحول شكل الوجه لديه الى شكل حيواني او ان يغدو جسده تقطيعات ملونة لإشكال تزيينية.. اذ يعد ذلك ضمن توجهات نزعة أوربية تشتغل مع ما يسمى بفن الصرعات الجديدة.. فن الصدمة.. فن الدهشة.. فن الاستفزاز والتحريض على بنية الجسد كسطح يحمل نصا بدلالات بصرية وغالبا ما يتم الرسم فيها او في منطقة البطن أيضا وغالبا ما يتصل فن الجسد بممارسات وطقوس شعبية على شكل احتفالات ومهرجانات وفيها تتجلى كسر أفق توقع المتلقي.. فما عاد الفن حكرا على صالات العرض.. وما عاد الفن يقتصر على فن النخبة.. او يعرض ضمن حدود إطارات متعارف عليها بل هو فن مفتوح يتصل مع الوعي واللاوعي الجمعي.. وفي الوقت ذاته يعد رسالة أي يحمل مضامين اتصالية واسترسالية للأخر في وسط ثقافي تتلاقح فيه الثقافات الرفيعة والشعبية معا.

النقد الفني والنظير الجمالي

موندريان.. تجريدات النسغ الصاعد

ان مربعات ومستطيلات (موندريان) مساحات مسطحة تسحب العمق فيها الى اطرافها.. كي تفضي الى اللامتناهي.. وهنا يتجلى ان (موندريان) في تجريداته الهندسية وهو أكثر تشدداً في منطقته العقلي من (كاندنسكي) الذي يعرف عادة بتعبيرته التجريدية الغنائية.. بمعنى آخر أن (موندريان) اقرب منه الى روح الخالص ان لم يكن في لجة الخالص ذاته.. اذ ينأى بعيداً عن الشيئية المادية والعلاقات الجزئية للعالم الخارجي.. انه يطفو فوق التفاصيل ليغدو كلياً.. وبذا فهو يبغي امساك الجوهر.. الثابت في هذا المتحول من العالم.. الماورائي خلف المنظومات الحسية عبر توسماتة المنهجية العقلية المنطقية في تنقيباته الاختزالية التجريدية الخالصة التي تغاير مسميات العالم الخارجي تغايراً كلياً.. فهو دون شك يمارس لعباً حراً من نوع آخر.. من خلال اشكال افلاطونية مثالية عقلية.. يكون فيها الجمال مكتفياً بذاته.. جمال يعد عتبة للمطلق.. من خلال معالجاته للاشكال الهندسية التي تقوم على منطق رياضي صار يجد اشتغالاته في المستقيمات والزوايا القائمة.. ينتج اشكالاً توغل في التجريد المحض ليخلق بذلك استطيعا تقوم على عالم الرياضيات.. فهو يقدم اشكالاً خالصة دون موضوعات ما.. اشكالاً تحاكي الجوهر بمنأى عن المقولات الزمكانية النسبية.. اذ يخلق عبر المغايرة مقولات مطلقة.. بعيداً عن المنظور والتجسيم والتشبيه.

النقد الفني والنظير الجمالي

ان البيئة الاستيطانية لدى (موندريان) بيئة مثالية فاضلة تقوم تشييدها من خلال منظومة بنائية علاقاتية شكلية خالصة.. محكمة البناء الفني، بعيدة عن الافراط في التلقائية وفوضوية العلاقات الجمالية بعيداً عن الافراط في الحسيات.. فالحسي انما يرتقي مثلاً يحاكيه مع الاقتصاد العالي بالاحاسيس والوجدان وبانوراما الانفعال.. اذ ان انساقه الجمالية تأخذ انساق العقل ذاته.

ان (موندريان) يبدو اقرب منه الى فلسفة عالم الجمال الايطالي (بندتو كروتشه) الذي يرى الجمال ضرباً من الصور الذهنية اذ ان الجمال يفارق حسية المنجز الفني يرتقي عالم الروح.. والفن لدى (موندريان) ليس تعبيراً عن عاطفة انما تأمل في هذه العاطفة.. و (موندريان) انما يرسم لوحاته بالايقاعات الموسيقية التي تقترب من الزماني.. المثالي.. الروحي.. اذ ما على (موندريان) الا ان يقتنص الجوهر الذي يكمن خلف الاشياء في بانوراما من الماورائية.. ليخوض في استكشافات الكلي وسرية عالم الروح والمطلق.

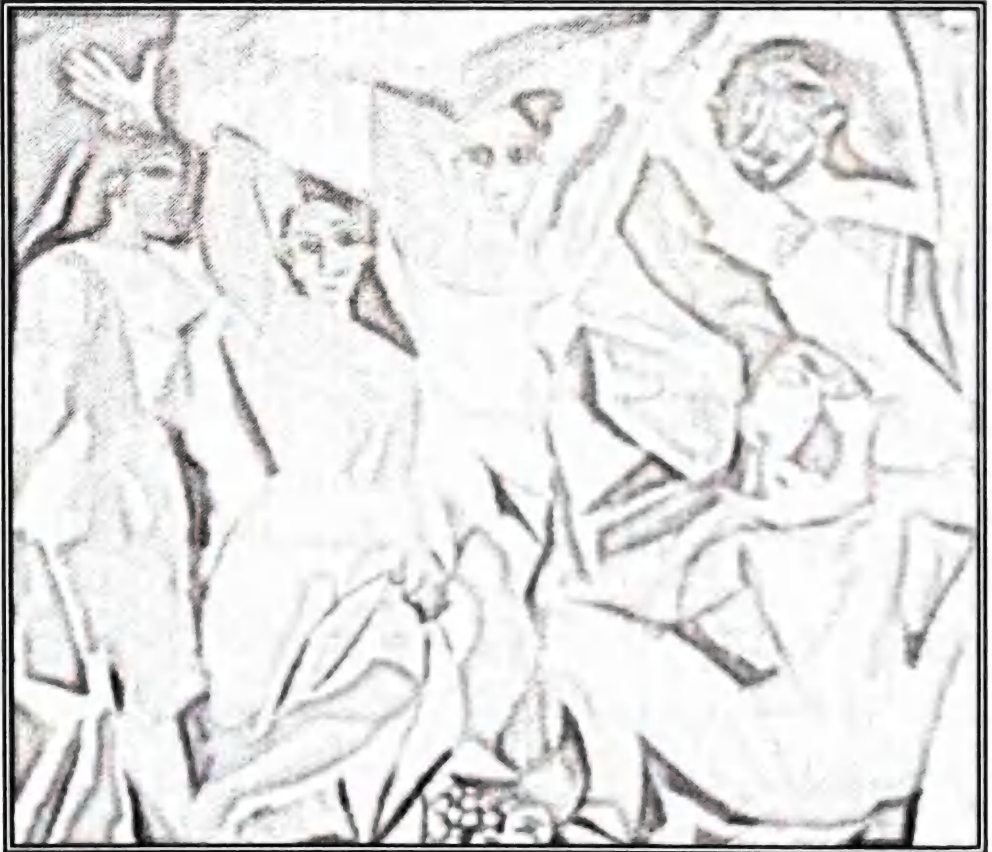
آنسات آفنيون.. قراءة نقدية في ضوء نظرية التلقي

ان الاتجاهات المنهجية النقدية الحديثة وبالذات منها نظرية التلقي التي أفضت الى مشروعية إنتاج الأثر الفني تبدأ من حيث تلقيه.. وذلك انما يتوسم وعي وخبرة المتلقي بل وعدد القراءات ويتوقف ذلك ايضا على عدد القراء أنفسهم.. وطبقاً وتوصيف كهذا أمست هناك ثنائية معقدة ومركبة وتقوم هذه التركيبية والتعقيد على شائكية بناءات ومستويات ودلالات ومعاني النص فضلاً عن تعقد المنظومة القراءاتية ادراكاً وفهماً وتفسيراً وتأويلاً لدى المتلقي، مع تأكيد خبرة ونضج وطبيعة مرجعيات نمط شخصية المتلقي.

وفي ميدان التلقي وضمن فضاءات اشكالياته.. يطرح السؤال نفسه مرات عديدة ليتشظى الى كم من المعاني الجديدة : ما الذي يجعل عمل فني مثل آنسات آفنيون عملاً ذا قيمة طليعية في تاريخ المنجز التصويري، اذ ان هذا الخطاب يشرى باكتفاءاته الاستطبيقية قبل أي شي آخر، ويعد هذا بحد ذاته احد أهم المواصفات الكيفية في هذا العمل الفني.. والاعمال الفنية التي تعلن فعلها الازاحي عادة هي الاعمال التي تصرح عن اكتفاءاتها الداخلية بوصفها ذات امتلاءات تمنحها سمة إبداعية، ولاشك ان هذا الخطاب البصري الذي يمتاز بتفرده انما يشكل ضرورة للتأمل الجمالي حسب (كانت) لا متلاكه اطر نظرية ذات تأسيسات هي من الاهمية بشكل يتجاوز الممكنات والمحددات ليقوم على قوى افتراضية وتمثيلية تصل حد الاعجاز الفني فعلاً.

النقد الفني والنظير الجمالي

وطبقاً لمفهوم المسافة النفسية حسب (ياوس) ومن خلال جملة من التشظيات والتنافذات على مستوى الجدل القائم بين المتلقي (المشاهد) والنص (اللوحة الفنية) إذ إن للمتلقي أفقاً توقعياً.. فتاريخ الرسم الاوربي عموماً يصور الاشياء بمسمياتها حتى مرحلة الانطباعية الجديدة الى حد ما إذ أخذت حيثيات فن الرسم تعمل على كسر أفق توقع المتلقي، فطبيعة المنظومة التخيلية والسيمائية للنص الجديد تسمح بأكبر قدر من القراءات الجديدة.. وبما ان النص الجديد - الخطاب البصري لأنسات آفنيون يعمل على تشظي المعنى فالارتقاءات المتعالية للخطاب.



أنسات افنيون

النقد الفني والنظير الجمالي

البصري لدى (بابلو بيكاسو) في نتاجه البصري هذا انما تدخل ضمن خبرة المتلقي وتحدث عملية جدل ابستمولوجي بين خبرتين، خبرة مؤثثة لنظام كلاسي بمواصفات محددة.. واقعية.. مدرسية.. تسجيلية.. تشتغل مع انساق تراتبية تعاقبية وخبرة جديدة طبقاً لمحاولات الخطاب البصري الجديد شكلاً على الاقل ممثلاً بأنسات آفنيون بما يسمح بارتقاء المتلقي مما هو تجريبي الى كل ما هو متعال مثالي يشتغل ضمن مديات المغامرة التجريبية الجديدة سعياً وتشظيات قصديات النص الجديد لدى (بابلو بيكاسو).. اذ يفعل في خطابه من تصعيداته للمنظومة : الصورية مثالياً فالمنجز التكعيبي عموماً بلورة حقيقية في عمليات التفكيك للانساق البصرية وايغال منه في التجريد، اذ لا خلاف ان التكعيبيية يجد ذاتها كانت فتحاً حقيقياً او عتبة مهمة من عتبات تخريجات مشروعية حركة الرسم التجريدي الاوربي الحديث.. ونوجز الأمر بشكل آخر.. وافترضاً منا ان يقلب المتلقي هنا المنجز البصري (اللوحة الفنية) رأساً على عقب، ماذا ينتج عن ذلك..؟ ينتج منظومة بصرية من التشكيلات المفككة ذات التوجهات الشكلانية المجردة دون ادنى شك.. انها منظومة علاقاتية لانساق شكلية بما يؤلف نصاً لا يخاطب حسية المتلقي انما يخاطب ما هو عقلي لديه اذ ان الأنساق التكعيبيية انساق عقلية مثالية.. فأنسات آفنيون لا يشبعن حاجات الافراطات الحسية لدى المتلقي، وفي مكاشفة اكثر جلاءً

يمكننا القول ان(بابلو بيكاسو) غير معني حقاً بتصوير أنسات آفنيون بقدر ما هو معني بما وراء تسجيلية المنحى الصوري في هذا المنجز البصري.. اذ يحدث شرخاً في تاريخية قرون من فن الرسم الاوربي طبقاً لمواصفاته الحسية.. التسجيلية.. التوثيقية وان(بابلو بيكاسو) معني بنظام شكلاني نسقي جديد يشتغل تحت مظلة التوجهات التكعيبية.. هذه التوجهات التي تطرح اشكالاً جديدة وتقتصد في ألوانها حد الزهد، بما يستوجب على المتلقي آليات اشتغال جديدة على مستوى عمليات التلقي فأنسات آفنيون غير مزدحمات بالاثراءات الحسية كما في مستحزمات (ديكا) على سبيل المثال فـ (ديكا) معني بنسائه تحديداً غير متناسين طليعيته في التحولات اللونية الجديدة لدى الحركة الانطباعية، اذ لا يقدم(بيكاسو) نساءً من لحم ممتلى بمؤخرات تسد حاجات غريزية جنسية لدى المتلقي، وهو هنا شانه شان المجنون المتعالي جداً (كوكان) عندما قدم نصاً ممثلاً بخطاب بصري جديد كل الجدة من خلال مسيحه الأصفر، فخطاب كهذا يوغل في الوحشية والبدائية التي تخاطب كل ما هو بدائي وعذري في الروح.. اذ هو خطاب له اشتغالاته المنظوماتية المتعالية الترميز ليغابر بذلك كل حيثيات التسجيلية بل ويحرقها ايضاً، وهذا يجد ذاته يتطلب استراتيجيات قراءاتية تتجاوز حيثيات الممكن الى ما هو افتراضي يتوسم تشظي المعنى بقدرة انتاجية توليدية ذات مجالات ادراكية استرسالية اكثر منها اتصالية لا تقف بحدود

النقد الفني والنظير الجمالي

الجاهز والمألوف لانتاج المعنى من جديد اذ ان منظومة الصورة تتجاوز سردية الحكائي بتمفصلاته الوصفية طبقاً لمنظومة تقوض من تشييدات الصوري الى ايماءات لا صورية بأنساق علاقاتية شكلانية تفجر اكبر قدر من التأويل فنصية الخطاب البصري لأنسات آفنيون تستدعي بداهة الرقص ايقاعياً في مديات من اللعب البصري التجريبي الحر الى ما فوقه، اذ يتوسم (بيكاسو) روح الاشياء ومثالاتها العقلية اكثر من توسمه لجاهزية الصورة ودلالاتها التوثيقية وهذا يذكرنا بعمل لـ (مارك شاكال) عنوانه على ما أتذكر فتاة تخرج من بيت ابيها - عندما سأله احد المتلقين ممن لا يعدو مدى تفكيره اكثر من مدى المسافة عن انفه - ولماذا تخرج الفتاة من بيت ابيها..؟ اذ ان (شاكال) لم يكن معنياً بعنوان العمل الفني الذي يشكل كليشئات لديه ربما سوف تحدد من أفق القراءة لدى المتلقي، بقدر ما كان (شاكال) معنياً بمنظومة العلاقات البنائية الفيزيائية التي يحتاجها (شاكال) لموازنة السطح التصويري عند خروج الفتاة من بيت ابيها.. وان (شاكال) معني ايضاً بمخرق المواصفات الجاهزة والتقليدية في التلقي.

بقدر ما ترى البنيوية ان المعنى انما يكمن في النص ذاته فأننا لا نقلل من أهمية النصية الشكلانية والسيمائية للمنجز البصري لأنسات آفنيون.. اذ يفرض هذا الخطاب سطوته الجمالية من خلال اكتفاءاته الداخلية ليكتمل هذا البعد ببعد

الفن الفني والنظير الجمالي

آخر يحدث جدلاً مع نصية هذا المنجز ويصعد من ثيماته ومعانيه وطاقته الماورائية المثالية العقلية يتمثل بالمتلقي.. وفي حقيقة الأمر ان هذا المنجز برأبي يتجاوز مدياته العقلية المثالية اذ لا يتوقف بحدود منطق منظومته العقلانية المثالية اذ يتكئ مع منظومة اخرى حدسية تخيلية و الا فقد العمل أهم اثراته التعبيرية التي تميزه تفردا ممثلة بقدرته الابداعية التي لا تقوم الا على تصعيدات واكتظاظات ما هو فنتازي يستفز كل ما هو بدائي وبكر في قاع أرضية المحمولات اللاشعورية ويدغدغ قشرة المخ بالفكر المتعالي ويحفز العاطفة بسخونة الوجدان.

ليس هناك من شك بوجود جملة من التجاذبات والتنافذات بين النصوص الأدبية والتشكيل الجمالي ممثلاً بفن الرسم على مستوى العلاقات الزمكانية وطبيعة الرؤية والعمليات الادراكية اذ يستقبل المتلقي منجزه البصري آنسات أفنيون برؤية جشطالتيه تمتاز بكليتها مما يضيف جوا من الجلال الجمالي بهذه الهالات من الكتل التي تبدو اقرب منها الى الكتل النحتية البطولية بما يمنحها هبة جمالية لتفرض سطوتها النصية الى حد التقمص الذي لا بد ان يصاحبه نوع من انواع التغريب لتساعد آليات الحوار الجدلي بين النص والمتلقي.

ان ما يقدمه هذا النص من معطيات جمالية ومفاهيمية انما هي معطيات تمنح المتلقي ضرورات جديدة في التلقي الجمالي وكسر أفق التوقع لديه وتقويض كل

النقد الفني والنظير الجمالي

أنواع المعارف القبلية التي تتحكم بمشاغل اصنام الرسم التقليدية.. اذ ان فن الرسم الجديد برؤيته الحداثوية هذه يؤكد حقيقة ترسخ مفهوم بوصف السطح التصويري آمسى وعاءاً تجريبياً لمنظومة من العلاقات الشكلية المجردة التي تفضي الى نوع من أنواع اللعب الحر وهذا يجد ذاته يقوض الرسم الاوربي عموماً بمفاهيم واشتغالات قراءاتية تستدعي بناء منظومة اثرائية لمتلقي يستقبل بداهة ذلك ويفعل من ادراكه وفهمه وتفسيره وتأويله بوصفه منتجاً للمعنى.. وهذا بطبيعة الحال ليس ببعيد عن نظريات علم النفس المفاهيمي ممثلة بالنماذج التي لدى (اوزبل) و (برونر) مثلاً بل طبقاً لطروحات (ايزر) في مجال التكوينات الجشطالتيّة التي تمنح المتلقي القدرة على ان يضم الجزئيات المتجاورة في إطار مرجعي أعم واشمل لتأطير النسق الذي يربطها ويوحد بينهما بغية استخلاصه للمعنى بنظرة اكثر شمولية واحاطة بما يشبه ملء الفراغات والفجوات النصية واذا ما كان هناك من اغلاق جشطالتي فانه يكون افتراضياً لكي لا يكون هناك اغلاق حقيقي اذ ما ان يملأ المتلقي من فجوات سرعان ما تتراجع امتلاءاته مرة اخرى الى الخلف ليشكل نوعاً آخر من الفراغ الذي ينتظر الملء وهذا ما يسميه (ايزر) بالشاغر⁽¹⁾ وهذا يعيدنا الى الجدل الهيكلي

(1) الرويلي، ميجان وآخر: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ب.ت، ص 196.

النقد الفني والنظير الجمالي

الذي يقوم على تضادية الأفكار لتعيد الآليات نفسها بشكل ديناميكي الى ما لانهاية
وسوف نوجز ذلك في المخططات المنهجية في دراستنا الحالية.



مخطط صورة أنسات أفنيون

ان الفعل الاداتي التقني الممثل في الخبراتية البنائية للمنجز البصري أنسات أفنيون من قبل فنان محترف مثل (بيكاسو) اذ نقر باحترافيته بوصفه لم يحدث تشظياً في عصره انما له تشظياته في تيارات فن ما بعد الحداثة اذ يعد (بيكاسو) فنان القرن الواحد والعشرين.. اذ يأخذ الفعل الاداتي التقني لديه مساراً شكلاًياً يعنى ببنائية التكوين اكثر من دلالة او محتواه المضاميني وبما يعمق الفعل الاسترسالي بسيميائية منجزه هذا وبنائه الشكلاية الكيفية بما يجعل من المتلقي يمارس فعلاً استقرائياً

النقد الفني والنظير الجمالي

من خلال سيل المعاني المستكشفة طبقاً لمسمياتها الشكلانية والسيمائية والمضامينية لتفعيل الممارسة التعويضية لدى المتلقي اذ ان منجزه البصري لا يتوقف بمحددات معينة بما يسمح للمتلقي بتشظي الممارسة التعويضية بنواتج وبدائل فاعلة ودالة بما يسمح بملء فجوات وشواغر المنجز البصري وان الممارسة التعويضية تأخذ مدياتها بفعل البنية التكوينية التي يتماهى فيها ما هو عقلائي بما هو تخيلي له اشتغالاته وسعة فضاءات الفتنة التي يتمتع بها منجز بصري كهذا.

ان المنجز البصري لأنسات آفنيون يمنح المتلقي ميكانزم اشتغالي عال بفعل التغريب، اذ ان النص ممثلاً بالمعطى الجمالي لأنسات آفنيون يتضمن الدلالات بمستوياتها المتعددة التي تصعد من الفعل التغريبي الذي يقوض مالوفية وجاهزية ما هو متعارف عليه من البنى النصية الشكلانية في عالم التشكيل البصري ممثلاً بفن الرسم ليكون المتلقي مشاركاً فاعلاً لا يتوقف بحدود الفعل التأملي السكوني مضيفاً باثراءاته التعويضية معاني ودلالات، جديدة اكثر توازياً واثراءات وتشظيات الخلق الفني لأنسات آفنيون خاصة وان التغريب هنا يشتغل على محورين يتمثل الاول بالفعل العقلاني الواعي واسظهاراته للمعاني الجديدة في حين يتمثل المحور الثاني بتجاوزات التلقي الوجداني العاطفي مع المنجز البصري، والتغريب هنا طبقاً لتوجهاته البرختية يعمل على كسر مالوفية المنجز البصري من خلال اختراق حجب التمظهرات الخارجية التي توحى بالسردية والوصفية لأنسات آفنيون اذ تعد

النقد الفني والنظير الجمالي

عتبة كهذا والتي تشكل عتبة تبث لشد المتلقي اول وهلة ازاء المنجز اذ تتعالى بعد ذلك البنى النصية لهذا المعطى الجمالي فوق مشهدية كل ما هو واقعي وسائد بما يمنح جدلاً نستطيع ان نضفي عليه سمة التلقي الاستراتيجي لطروحات كل منهما (المنجز - المتلقي) والتي تمتاز بالثورية والانتقائية بأعلى صورهما.. وطبقاً لـ (انغاردن) ان التركيبة النصية لمنجز أنسات آفنيون تقوم على بنيتين احدهما تمنح المتلقي بعداً تواصلياً مع منجزه البصري وبنية اخرى متغيرة لها اشتغالاتها طبقاً والمنحى الكيفي ممثلاً بالجانب الاسلوبي لأنسات آفنيون وان المعنى يكمن في الحوارية التي تتلاقح فيها كل من البنيتين بشكل تصاعدي ومن الضروري التنويه الى ان مسميات مثل التعالي والشعور القصدي وفاعلية اسهامات ما هو ذاتي تعد من الصيغ الواردة ضمن اشتغالات الخلق الفني لدى (بابلو بيكاسو) في تحفته الساحرة أنسات آفنيون بما يمنح موضوعته هذه وجوداً بوصفها بنية دالة في تماهيات من المعاني بمستوياتها القراءات المتعددة والتي بقدر ما لها من وجود فيزيقي لها وجودها الاثرائى التخيلي حسب (سارتر).

هكذا هو شان (بابلو بيكاسو) فنان محدث حد الاختراق فهو على الرغم من انسيابيته وبساطة خطاباته البصرية، الا انه يتكئ على انساق جمالية تعد مركبة ومعقدة ففي نتاجه البصري أنسات آفنيون يستمد مرجعيات تناصية تتوسم الفن الزنجي الافريقي اذ تبدو جليلة تأثيرات فن الأقنعة على وجوه أنسات آفنيون

النقد الفني والنظير الجمالي

وبالذات منهن النسوة اللاتي يظهرن يمين العمل (1) - (2) فضلاً عن مرجعيات بنى تناصية أخرى ممثلة بالنحت الاسباني والفن الروحوشي والفن البدائي ولا يخفى تناصات سيزانية، اذ تبدو تأثيرات هذا الفنان الذي يشكل عتبة كبيرة في تأثيراتها الجمة في حركات الرسم الاوربي الحديث طبقاً لطروحات مفاهيمية وجمالية واشتغالات تجريبية حداثوية لها أثرها الفاعل في التوجهات التجريدية للرسم الاوربي الحديث وفي معالجاته التكعيبية التي تمثل البذرة التي تشظت حبيباتها الاختصاصية لدى التكعيبين اذ يظهر ذلك جلياً في المعطى الجمالي لديه في عمله (لاعي الورق) و(جبل سانت فكتور) وغيرهما من المعطيات الجمالية.

ان (بيكاسو) في منجزه البصري يفرش نساءه على كل ارجاء السطح التصويري بمعالجات تكعيبية تتجزأ في بناءاتها التكوينية هندسياً بشكل غير محسوس وتعرف عادة بزهو ألوانها وبساطتها العالية اذ تمنح نصية منجزه البصري فجوات تملأ من قبل المتلقي الذي يكمل استطلاات النسوة بما يزيد فعل التعالي فيهن وبما يسهم بامتلاء النص وإضافة دلالات نصية فضائية تكمل بناءات منجزه معمارياً افتراضياً من قبل المتلقي من خلال تفعيل سيادة الكتل الجسدية لأنسات آفنيون على جميع أطراف السطح التصويري بما يلغي البؤر المركزية وبما يزيد من الهالة الجمالية لأجساد آنساته اللواتي يستوحين هالات الهيئات النحتية البطولية ليشكل المنجز عموماً بنية نصية فاعلة ودالة معاً في حواراتها واسترسالاتها والمخطط

الشعوري والقصدي فيها بما يسمح للمتلقي ان يتلاقح في حواريته وجدله الفكري وتنافذاته الوجدانية مع هذا المنجز.

ان الهالات النحتية البطولية لأنسات آفنيون تذكرنا بسيادة الكتل النحتية لدى (مايكل انجلو) الا ان الفارق بين هذين المنجزين ان أعمال (مايكل انجلو) تشغل وفق محددات موضوعية معينة تشغل مع الاغراض الدينية بما لا يصعد من المنحى التغريبي كما في منجز (بيكاسو) أنسات آفنيون وفي تشظيه للمعنى ايضاً.

واذا كان المنجز البصري أنسات آفنيون طبقاً لطروحات بنيوية براغ وحسب (موكاروفسكي) يشكل بنية دالة بوصفها رسالة، لكن الرسالة هنا ذات محمولات لا تشغل مع الذائقية السيسو-استطبيقية اذ تتطلب هذه الرسالة بعداً استرسالياً أكثر منه بعداً توصيلياً مما يستوجب تفرد في الخبرات التي تنشط ميكانيكياً التفاعل بين المتلقي بتقنياته القراءاتية الخبراتية الفردية بمواصفاتها الانتقائية العالية القادرة على توليدية المعنى والتي تشغل استرسالياً مع هذه البنية الدالة بما يسمح بتشظي المنظومة التأويلية لدى المتلقي اذ ان نصية هذا المنجز تشكل بنية دالة تسهم في تصاعد وتائر منظومة خبراتية جديدة وبذا يكون الفعل القراءاتي فيها فعلاً خلاقاً في اكتشاف الذات المتلقية نفسها من خلال البوح غير المباشر عما وراء النص بمسمياته المتعالية.. واذا كان النص محاكاتياً في هذا المنجز البصري فان الفعل المحاكاتي فيه تحديداً فعل مستنير يحاكي الماهيات والأصل وروح القوانين.. اذ ان

النقد الفني والنظير الجمالي

البنية الشكلانية لنص كهذا بنية تتوسم الشكلانية الهندسية التكميلية شأنها شأن طقوس الرسم لدى (سيزان) اذ يتم التركيز عند الرسم على ما هو اكثر ثباتاً، على ما هو جوهري من ذلك الذي لا تشوبه. سمة الطارئ.. ذلك الذي يحاكي قوانين الوجود.. اذ تم استلهاً المثلث والاسطوانة والمخروط... تلك التي تمثل الاساس التكويني لنصية خطاب آنسات آفنيون.

تجاوز مادية المنجز ← تصعيد الفضاءات النصية (الى ما يمثل اصل الاشياء)
← البحث عن بنى نصية متعالية ودالة معا ← تفعيل المنظومة الشكلانية بتجريداتها العقلية + تلاقح حدس تخيلي ← زمكانية افتراضية.

وطبقاً لوجهة نظر العين الجواله فان المتلقي يفترض بتوزيعات بصرية تنأى عن الآليات النسغية الصاعد او النازلة اذ تنسحب جميع الأشكال النسائية من العمق بموازاة اطراف السطح التصويري (انظر طبيعة الاسهم في مخطط - 1 - طبقاً لنظرة جشطالتيه كلية ذات بعد احاطي يجمع بين كل النسوة (1- 2- 3- 4- 5) وبما يوحي بحركة دائرية.. لاحظ حركة الاسهم المحيطة بالنسوة في مخطط - 1 - وهذه الحركة الدائرية تؤدي دوراً وظيفياً جالياً على مستوى العلاقات الفنية توافقياً بما يخفف من وطأة استطالة آنسات آفنيون المبالغ فيها بالنسبة الى نظر المتلقي، ليس هذا فحسب بل هناك احساس بحركة النسوة نحو الامام ويظهر ذلك جلياً بحركة

النقد الفني والنظير الجمالي

أنسات آفنيون ممثلة بالأشكال (2-3-4) ثم انتقال بصر المتلقي من زوايا مربع المنجز البصري الى مركز المنجز ذاته.

انتقال بصر المتلقي طولياً مع استطلاات النسوة ← تحول بصر المتلقي بحركة دائرية ← تحول بصر المتلقي من مركز العمل نحو الامام ← تحول بصر المتلقي من اطراف المنجز الى مركزه.

ان وجهة نظر العين الجواله لا تحافظ على وضع استيتكي محدد وانما تتسم بكيفياتها المتعددة والمركبة في آن واحد وهذا في حقيقة الامر له اشتغالاته لدى (بيكاسو) في رؤيته لرسم الوجوه المزدوجة التي تجمع بين الرؤية الامامية والجانبية اذ ان احد وجوه آنسات آفنيون ممثلاً بشكل 1- قد تم معالجته على هذه الشاكلة.

هناك دلالة ذات أبعاد تأويلية سايكولوجية اذ يتماهي (بيكاسو) بأنساته وبالذات منها شكل 3- الذي يحمل الملامح التشخيصية لـ (بابلو بيكاسو) وقد تعد تشريحات نقدية تحليلية بأبعادها السايكولوجية التأويلية هذه والتي تعبر عن المنحى الاسلوبي بمعالجته الكيفية بوصف ذلك يعد دلالة باطنية لاشعورية اذ يعد الاسلوب الفني صورة من صور (أنا) الفنان ذاته ويمثل شكل 3- بنية نصية دالة تحتل مركز العمل الفني وتشكل بؤرة اشعاع ونقطة استقطاب للمتلقي معاً.. وهذا اذا ما سلمنا ايضاً ان الخطاب الفني يعد انفجاراً لاشعورياً في حياتنا الشعورية طبقاً لطروحات مدرسة التحليل النفسي وهذا يعيدنا الى تحليلات هذه المدرسة ازاء

النقد الفني والنظير الجمالي

(جيو كندا) (دافنشي) اذ يمارس الاخير تماهياته مع موديله (الموناليزا) اذ تم اعلان فضائية حفريات المسكوت عنه في تجليات ما هو خثي في شخصية (دافنشي).

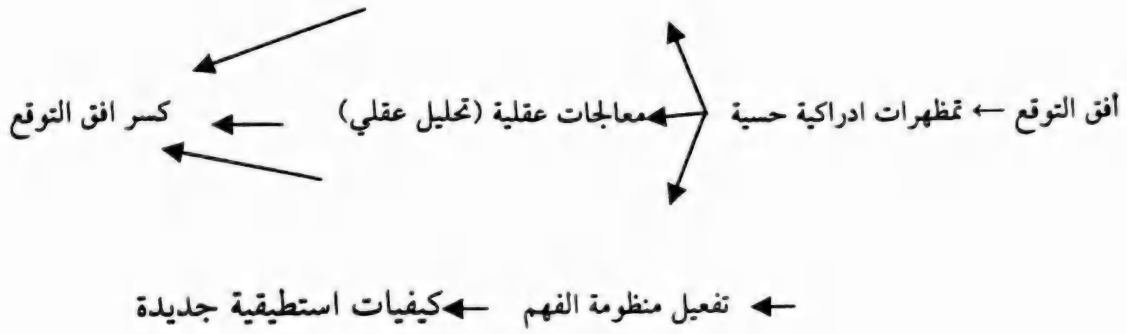
وفي هذا السياق نفسه يرى (هولاند) ان المعنى عملية ديناميكية اذ يتم تحول الخيال اللاواعي بعد اكتشافه عن طريق التحليل النفسي الى معان واعية تكشف بواسطة التأويل ومن غير المرجح ان يخطئ النص معناه، وان (هولاند) يلزم المتلقي باللجوء الى التحليل النفسي للكشف عن نقاب المعنى اذ يرى (هولاند) بعدم امكانية فهم (النص) الا عبر التحليل النفسي فالنص لديه هو تحويل اللاوعي الى معنى⁽¹⁾.

ان كسر افق توقع المتلقي يتأتي بفاعلية تحول المسوخات الى منظومة استيطيقية ترفل بالسحر ويمكن تلمس ذلك في شكل - (1) -. بمرجعياته الوحشية والبدائية وهذا مجد ذاته يتطلب متلقياً يمتلك ارضية خبراتية مهيأة للتعالي استيطيقياً وهظم القيم الجديدة وتمثلها واعادة تنظيم الفعل الرؤيوي فيها بما يشظي تلك البنى النصية ويمنحها معنى وابعاداً دلالية جديدة.

(1) ايزر، فولفغانغ: فعل القراءة نظرية جمالية لتجارب في الأدب: ترجمة حميد الحمداني وآخر، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1987، ص 37-39.

النقد الفني والنظير الجمالي

بنية تكعيبية تفكيكية



تشظي معاني جديدة (لأشكال من المسوخات)

اننا عندما نشير الى تماهيات المتلقي مع كيفيات منجزه الجمالي انما يتم عبر تصعيد قدراته القراءاتية بتحول آليات القراءة الادراكية عبر تشيئاتها المادية الحسية الى اشتغالات ذات محمولات تعمل على بناء المنظومة الشكلانية ذات النظم النسقية التكعيبية التي تفضي الى كم من المقاربات الهندسية العقلية المثالية الموشاة بشحنة عاطفية رومانسية تصعد من فعل تلك التماهيات.

ان مراجعة سريعة في قراءة نصية هذا المنجز البصري آنسات آفنيون تدلنا على مدى ديمومة هذه الاشكاليات في احداث حوارات بصرية.. عقلية.. فكرية.. وجدانية وبمستويات ومرجعيات متعددة.. حوارية تضفي جدل على مستوى التجاذبات والتناظرات الشكلية.. السيميائية.. الفضائية.. المضامينية.. الاسلوبية.. وعلى مستوى التلاحقات العقلية والوجدانية والمعطيات الافتراضية الجديدة فيها

النقد الفني والنظير الجمالي

والتي ترتقي باشتغالات لا تخلو من منظومة من فتازية تقوم على ما هو حدسي تخيلي ولا يخلو ذلك من الدلالات الاستبطانية بحفريات السايكولوجية ممثلة بـ (أنا) الفنان ومظهرات ذلك اسلوبياً بما يصعد من قماهيات المعنى وتشظياته وعدم تحديده في اطر ما ضيقة.. بل ان هناك جدلاً لحراك من الديمومة تاخذ شكل استعارات ايجاءات من المطلق الذي يتجاوز شيئية العالم وحسية الاشياء، وبإيجاءات حركية دائرية بما يشكل حراكاً لا توافقياً يمنح نصية المنجز القدرة على استفزاز المتلقي بصرياً فضلاً عن ذلك فان نصية المنجز البصري تتكشف فيها احتدامية البنى النصية الفاعلة التي تجمع بين العضوي والهندسي.. بين التخيلي والعقلي بين الحنين الى وشائجية مشيمية خط الارض والفضاء والتشبيه والتهيؤ والتجسيم والاحساس بالمنظور وبين التغريب في منظومة عقلية هندسية تتنافر مع حدسية التخيلي على الرغم من تلاقحاتها معه.. وتوليفات لمكعبات تشتغل بالتجريد الذي يتسامى على الوصف ويوغل في المطلق واللامتناهي انها خطابية مركبة ومعقدة.. الم يشير (عمانوئيل كانت) بمقولاته الفلسفية الجمالية الى حجم مخاضات ولادة الرائع اذ يتلاقح بين العقلي والتخيلي ضمن حيثيات المعادلة الصعبة.. ان الكتل الجسدية لأنسات آفنيون تندفع الى اطراف العمل ومقدمته في حين تخفف الدرجات اللونية الزرقاء الشاحبة في خلفية العمل من اندفاع آنسات آفنيون نحو الأمام فاللون الأزرق بتقطيعاته الهندسية التي تتوافق بشكل هارموني مع التوليفات التكميلية للمنجز البصري.. وهو لون بارد يسحب نفسه عادة نحو الخلف مانحاً المتلقي

النقد الفني والنظر الجمالي

احساساً بمنظور خفي مفتوح وإحساءً بالمطلق الذي يتوافق مع توجهات الهندسية التكعيبية التي تشتغل طبقاً لكيفيات تجريدية إذ يوحي التجريد ابداً الى المطلق.. هكذا تتصاعد حوارية من الجدل اللامتناهي الذي يفضي عادة الى سيل من المعاني.. حوارية من الجدل القائم بين نصية المنجز البصري لأنسات أفنيون والمتلقي، كما ان هناك بنى نصية دالة وفاعلة مثل أنسات أفنيون وبنى نصية مكتنزة طبقاً لمسوغات بنائية إذ تفعل من دلالة الكتل الجسدية لأنسات أفنيون وتزيد من اندفاعها نحو الامام وفرض هيبتها وسطوتها الجمالية.

ان هناك ثمة ازاحات على مستوى المتلقي، فاذا كان تلقي النص حسب (انكاردن) بتوجهاته النظرية تتخذ مساراً ذا اتجاه واحد من النص الى المتلقي فانها حسب (ايزر) تتخذ اتجاهين في آن واحد بما يفعل بنى نصه وبما يسمح بملاءم فجوات النص بنظم خبراتية منتجة ومبدعة من قبل المتلقي عبر مسارين ينطلق احدهما من نصية المنجز البصري لأنسات أفنيون وينطلق الثاني من المتلقي الى نصية أنسات أفنيون وبذا يكون المتلقي مشاركاً فاعلاً ومنتجاً لا يتوقف بمحدود آلية ملء فجوات النص وانما يوغل في نظام حلقي لحوار جدلي يجمع بين النص بشكل متواصل بما يسمح بتثوير بنى نصية اميبياً إذ تنمو جدلية الحوار بين الاثر الذي يتركه نصية منجز الأنسات وفيض الدلالات والمعاني التي يمنحها اياه المتلقي طبقاً للطروحات النظرية لدى (ايزر).

النقد الفني والنظر الجمالي

وفي مجال آليات التلقي لدى (ايزر) وفي سياق توجهات كهذه وتبعاً لـ (هارتمان) فإن المتلقي سعيّاً في هذه الكيفية يشعر بنوع من اللذة والمتعة في استكشافاته للمعنى.

هناك طروحات طبقاً لنظرية التلقي تشير الى انه اذا كان النص مألوفاً بشكل تام فان الوظيفة التواصلية مع التلقي لن تكون ⁽¹⁾. وبرأبي فان ذلك يدل على صواب مثل هذه الطروحات كما هو معروف بداهة ان يمتلك العمل الفني شروطه ومواصفاته التي تمنحه اكتفاءاته الذاتية وهذا ممكن بما هو عام على مستوى المعطى الجمالي فنحن نستقبل اعمالاً فنية ذات طرز كلاسيكية او ذات توجهات تسجيلية... ونحن نبهر بتلك النتائج لكن الكثير منها لا تحمل سمة المغايرة والتشظي او مسميات الخطاب.. واذا ما انبهرنا بها فان ذلك يتم على مستوى الاتصال بمحدود اليات العملية الادراكية بما لا يسفر عن تفعيل قصديات مؤلف النص.. بل وبما لا يؤدي الى تشظي المعنى تناسلاته او اعادة تنظيم البنى النصية طبقاً لفضاءات من الهيرمنوطيقا.. فالمعنى في نتائج كهذه معطى مباشرة في النص وفق غمطيات فكرية وبصرية مدرسية وتسجيلية محددة.. اذ يرى (ايزر) ان المعنى غير معطى مباشرة في (النص) كما انه غير مخبوء في أي جزئية نصية وانما هناك

(1) هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ط1، ت: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الثقافي بمكة، 199، ص2.8.

النقد الفني والنظير الجمالي

بنيات متعددة ترسم مسارات مختلفة لاحتمالات المعنى وتشترط هذه البنيات اندماج المتلقي مع (النص) اذ يستخلص المتلقي المعنى الذي يعد خلاصة تفاعل تصورات الذاتيه وخبراته القراءاتيه مع البنى النصية⁽¹⁾.

وبالمقابل هناك طروحات ترى ان النص الجيد انما يتمثل بالنص الذي يتمرّد على السياق ويخرج عن اعرافه والمتنّك لبعض معاييرهِ والمجاوِز لمقولاته ذلك انه يزود المتلقي بطرائق جديدة للفهم ويؤثر فيه اثراً اشد من غيره نظراً لاختلاف سننه النصية عن سنن المتلقي التأويلية ولعل هذه المخالفة التي احدثها (النص) هي اخذ الملامح المميزة لفعلي الابداع والتلقي⁽²⁾، وهكذا تعد نصية المنجز البصري لأنسات أفنيون والذي يمتلك مسميات الخطاب بفعل حراكه الاداتي التنظيمي التشويري ضمن توجهات الحركة التكعيبيّة اذ يعد هذا المنجز ازاحة في فن الرسم تقوض قرون من تاريخ فن الرسم. اذ ان الاثر الجمالي هنا امسى سطحاً يفرش مخاضات من اللعب الحر تتشكل فيه منظومة من العلاقات والعناصر والانساق بطريقة جمالية لأشكال مغايرة للواقع، فضلاً عن ذلك فإن هذا الخطاب يشكل ازاحة بفعل

(1) الحمداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب العربي، عمان،...، 3، ص 32.

(2) العقود، عبد الرحمن محمد: الابهام في شعر الحداثة، العوامل، الظواهر، آليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، ص 242.

النقد الفني والنظير الجمالي

تأثيراته بوصفه يعد مرجعاً للحركات الفنية التي تلتها وفتحاً للبعض منها بفعل اثرات مغايرته، وهذا يعيدنا الى مقولة (كوكان) موجهاً النصح الى صديقه (شوفينيكرو).. (خذها نصيحة مني لا ترسم من الطبيعة بافراط، الفن تجريد، استخلصه من الطبيعة بالتأمل امامها وأمعن التفكير جيداً بالخلق الناتج عن ذلك)⁽¹⁾ وهكذا أمعن (سيزان) في الطبيعة بتأمل افلاطوني.. تأمل عقلي مثالي.. ليلحظ ان الطبيعة.. انما تقوم على ما هو اصل.. في مثالاتها من المخروط والاسطوانة والمثلث، اذ يشتغل الفن بمغايرة الطبيعة.. اذ يسن انساق جديدة لا تتوافق مع الطبيعة.. انساق تخرج عن المؤلف لكل الانساق المعهودة في تاريخ الرسم، ونصية أنسات أفنيون تمارس نوعاً من أنواع اللعب الحر.. وهي تفارق اثرات حسية اللون وتخمّة العناوين الوصفية الجاهزة لتتشظى في لعبة الانساق الشكلية بحوارية تأملية عقلية لمتلقي يصعد من آليات التلقي لديه يحدث جملة من التجاذبات والتقاطعات والتشوفات الاستكشافية والاضافات والحذف في فجوات وتلايب وحفريات ومسوخات وتشريحات ما ورائية نصية أنسات أفنيون بشكل فاعل ومبدع.. بين نص يمتلك كل مقومات الانتقائية والقصدية وتفعيل كل ما يشغل آليات التلقي والخلق الفني.

(1) باونيس، الان : الفن الاوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المامون للطباعة والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 199، ص 87.

النقد الفني والنظير الجمالي

ان منجزاً جمالياً مثل أنسات آفنيون انما يقوم على محمولات نصية دلالية مخبوة بما وراء النص وهي وان كانت دلالات عقلية فهي لا تخلو من فتازيا تشرح عاطفة المتلقي باشتغالات كيفية تعرف بالندرة والتفرد الاسلوبي الخلاق الذي يحقق أنواعاً من المتعة بمستويات متعددة لدى المتلقي.. حسية تجريبية.. وجدانية تخيلية.. عقلية تحليلية.. بدائية.. هالات نحتية بمرجعيات ابدأ.. كيفية.. اذ يرى (رولان بارت) ان التواصل النصي والاستجابة له يتوقفان كلياً على مدى تحقيق مبدأ اللذة وان أبداع النصوص ما هو الا عبارة عن - متع اللغة - التي تحدث من خلال الانقطاعات الحاصلة في جسد (النص) طبقاً لذلك يكون التلقي هو اللذة المتمركزة في بنية (النص) المؤطرة لذا فان المتلقي لا يسجل او يدون لذته أثناء القراءة بل يكشف عن لذة الآخر (المبدع) والتي تتجلى من خلال معرفته او علاقته المثالية باللغة وتتحقق لذة المتلقي بشكل ضمني من خلال فاعليته ونشاطه في إبراز الوجه الآخر للفنان غير المرئي والكشف عن قوانين تحقيق ذلك في مادة النص⁽¹⁾.

(1) خضير، ناظم عودة. الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص 129-13..

إشكالية مفهوم الأحكام الجمالية

كثيراً ما يتساءل البعض عن ماهية الأحكام الاستطيقية، وعن ماهية الشيء الجميل. هل تكمن جماليته فيه حقاً أم لحسن من يضيف عليه تلكم الأحكام الجمالية..؟ وهل نتوافق في أحكامنا الجمالية.. أم نختلف..؟ وسواء توافقنا أم اختلفنا.. فما مسوغات ذلك..؟ وما المتغيرات والعوامل التي تذكي أو تثبط تصاعد نسقية التجربة الاستطيقية..؟ وهل هناك من علاقة ما بين تلقي الموضوع الجمالي وبين مدخلات ومخرجات العملية الإدراكية..؟ أسئلة كثيرة تراودنا.. وهي في حقيقة الأمر ذات أصل فلسفي حيث يعرف (بول فاليري) الجمال بأنه كل تفكير فلسفي في الفن.

إنّ التناجات الفنية عموماً كبنى استطيقية تعد منبهات أو مشيرات خارجية تتأثر بها إحساسات المتلقي من خلال حواسه العضوية والنظام الفلسجي الذي تقوم عليه واشتراط سلامة هذه الحواس في استقبال ما يمكن استقباله من مشيرات الظواهر الجمالية على أن من الضروري التنويه إلى أن المستقبل أو المتلقي إنما هو معني بكليته تجاه الموضوع الجمالي مما يخلق ضمن هذا التوجه وضع مؤشرات يحدد بها تجربته الاستطيقية حيال موضوعه الجمالي علماً أن عملية التلقي الجمالي إنما ترتبط بكم من المتغيرات.. حقاً أن الإدراك يمنحنا المعرفة بطبيعة المدخلات المستلمة عبر الحواس، وإن تعمقت آلية الإدراك بعمق الشخصية المدركة ولكننا كمتذوقين

النقد الفني والنظر الجمالي

متفاوتين في تجربتنا الاستطبيقية ومقدار استبطان وتأملية القيم فهناك من يتذوق القيم الجمالية خالصة.. حيث هناك من يقرنها بارتباطات أخرى خارجة عن ميدان عوامل دخيلة كما هو الحال لدى من يقرن الموضوع الجمالي بعناصره وعلاقاته الفنية التي تمنحه صورته الاستطبيقية بحياة الفنان الذي أخرج النتاج الفني وبالمحصلة فالتعاطف الرمزي لا يكون حقاً بين المتلقي والموضوع الجمالي بل يكون تحديداً بين المتلقي ومنتج الموضوع الجمالي.. فهناك من لا يتذوق قصيدة شعرية لـ (آرثر رامبو) أو (شارل بودلير)، وإنما يتعاطف رمزياً ووجدانياً مع شخصية (رامبو) أو (بودلير) ذاتهما.. أو من لا يمنح نفسه وكليته في (الغربان فوق الحقل) لـ (فنسنت فان كوخ) وإنما يمنح كليته ووجدانياً مع شخصية (كوخ) ذاتها، مما يستدعي إعادة التقييم ومراجعة الأحكام الجمالية بين من يصدر حكماً جمالياً على النتاج الفني كبنية ذات حياة مستقلة بذاتها وبين من يصدر حكماً على النتاج الفني في ضوء تعاطفه مع منتج هذا النتاج الفني.. غير متناسين ما للمتغيرات من دور حساس وفعال على مستوى العملية الإدراكية والتذوقية بل على مستوى التجربة الاستطبيقية عموماً وطبيعة الأحكام الجمالية الصادرة فيها.. فالمنحى المعرفي.. الثقافي الذي يمثل جزءاً حيوياً من الخبرة الشخصية لدى المتلقي و أقصد بالثقافي هنا ليس على مستوى الإطلاع الدراسي الأكاديمي بل أيضاً على مستوى الخبرات الإثرائية التي ترتبط بالمحتوى الشكلي كخبرات بصرية.. فالفنان عين بعقل خبراتية في لغة الأشكال وتوزيعها وعلاقتها في فضاءات سطح المنجز البصري تشكيباً غير

النقد الفني والنظير الجمالي

أن المؤلف الموسيقي إذن بعقل خبراتي في عالم الأصوات وفرق بين هذا وذاك.. فضلاً على متغير العادات والقيم حيث يمنحنا هذا المتغير الذي يضم متغيرات ثانوية كثيرة هي الأخرى موقفاً استيطيقياً يمتاز بالخصوصية والتفرد في رؤية وسماع وشمية.. الأشياء فالمتلقي المسلم له أبجديته وقاموسيته على مستوى اللون والخط والملمس والفضاء عكس المتلقي المسيحي الذي يمتلك هو الآخر قاموسيته الإدراكية والذوقية تجاه العالم الخارجي.. وهذا ما يفعل فعله لدى كل من الفنان المسلم والفنان الأوروبي والمسيحي مثلاً فشكل أنف أفريقي لدى الزوج الأفرقة يمتلك مواصفات جمالية تصل حد الكمال والأنموذج غير أن تلك المواصفات لا تنطبق لدى متلقي أسترالي على سبيل المثال.

ومن المتغيرات الأخرى التي لها أثرها الفاعل في العملية الإدراكية والذوقية هو مقدار الاستعداد لتقبل التجربة الاستيطيقية.. فحظ المتلقي الذي يمتلك معرفة بسميائية الأشياء غير حظ من لا يمتلك ذلك من المتلقين إذ تشكل هذه الإثراءات خبرات سابقة تهيم المتلقي لاستقبال الموضوع الجمالي الجديد بتوافقية أعلى بمن لا يمتلك مثل هذه الإثراءات.

كما أننا لا نغفل مستوى الذكاء لدى المتلقي ونمط التفكير السائد لديه إن كان تفكيراً تأملياً أو نقدياً أو علمياً أو خرافياً... ومقدار اقتراب حظ هذا التفكير من نمطية الاستدلالات العقلية وفضاءات الحدس وطبيعة الأخيلة والرؤى فيه..

النقد الفني والنظير الجمالي

فرجوع أو ردود فعل التغذية الراجعة تجاه موضوع خيالي ما كواسطة اتصالية تختلف بين عالم فيزياء وشاعر أو فيلسوف.. ومتغيرات أخرى لا مجال للخوض فيها.. وبالتالي فالحكم الجمالي يتفاوت هو الآخر بين المتلقي العادي والفيلسوف والصوفي.. وهذا غير منفصل إطلاقاً عن العملية الإدراكية والذوقية وطبيعة الحكم الصادر لدى كل منهم تجاه الظواهر الجمالية.

إننا لا نطالب أن تكون هناك معايير ذاتية ذات قياسات محددة في المجالات الجمالية وإن توفرت في عدد محدود من الظواهر فأصحاب النظرة الموضوعية يجعلون من السمات الجمالية في الشيء الجميل قواعد لا خروج عليها يتفق عليها الجميع فالأحكام الجمالية في تمثال فينوس أنموذج لكل معطى جمالي آنذاك : وهذا يعد بحد ذاته تطرفاً والخروج عن حقيقة الجمال الذي لا يركن إلى منطق ما سوى منطقته الخاص به لذا فلا موضوعية محددة أو صارمة في القيم الجمالية الموضوعية إنما تتمثل بالوعي لفهم حقيقة هذه القيم وإطلاق الأحكام الاستطبيقية وفق المنطق الجمالي بتحولاته وتبدلاته إزاء كل ظاهرة وفي أي مجتمع وعصر فطبيعة البيئة التي تهيأت ونضجت بها تلك القيم الجمالية : لذا فالتقسيمات الحادة والتصنيفات الجدولية الباردة والإحصائيات ذات الاستدلالات العقلية الصارمة تشكل هداماً وتحريفاً في الكثير من الظواهر الجمالية التي تبحث فيها : فإن يضع باحث ما جدولة لقياس المطلق في الأعمال الفنية أو يضع مؤشرات محددة للإمساك باللامرئي في

الفن الفني واللّطيف الجمالي

نتاجات (كاندنسكي) أو (دي شيريكو) على سبيل المثال من جانب آخر لا نطالب بأحكام جمالية تغالي في طرفها من خلال مغالاتها في ذاتيتها إزاء الظواهر الفنية المتعددة : فكم عدد المعجبين من المتذوقين لنتاجات فنية لفنانين مغمورين معاصرين لـ (كوستاف كورييه) رائد فن التصوير الواقعي دون أعماله ثم ينقلب الحكم الجمالي رأساً على عقب لصالح نتاجات (كورييه) دون نتاجات معاصريه، وكذا هو الحال في نتاجات (بول سيزان) و (مونييه) و (كوخ) و (كوكان) ...

والنتاج الفني بشكل أو بآخر يمتلك مواصفاته ومقوماته الفنية والاستطبيقية التي تمنحه موضوعية وجوده والمتلقي يطالب بالمشاركة الحية: بل بالمعايشة الاستطبيقية لهذه النتاجات وحسب رأي الخاص حسيّاً وعقليّاً معاً فالنتاج الفني يعد ضرباً من العقلي والخيالي معاً لينتج عن ذلك حكم استيطقي يجمع بين الذاتي والموضوعي ليجمع بين معادلتين متطرفتين مكوناً وسطاً أكثر نضجاً في حكمه الاستيطقي وعليه فنحن مطالبون بتمحيص الحكم الاستيطقي الصادر من قبل الناقد والفنان وعالم الجمال والفيلسوف والمتلقي العادي ... إزاء ظاهرة جمالية ما ولكننا لسنا مطالبين بالضرورة بالأخذ بكل ما يصدر من أحكام حول تلك الظاهرة من قبل الاختصاصات والتوجيهات السابقة فلكل منها منطق ومحدداته.. بل ومحمولاته التي ينطلق من خلالها حكمه الاستيطقي.

النقد الفني والتنظير الجمالي

هنري روسو.. اسطورة الفنان الساذج

ان الفن الذي يرتبط بخامات بيئية وبمرجعيات محلية او تاريخية محددة.. يعد من الفنون التي تقترب بمزاج واخيلة الفنان ذاته وبمحمولات الخزين الرمزي اللاشعوري اذ يمكن ان تنتج عن هذه الفنون أساليب ترتبط بروح الجماعة أو أساليب فردية مبدعة ويمكن ان تمتزج في فنون كهذه رموزاً أسطورية وخرافية.. وهي فنون تطفح عادة بالخيالي والحلمي والمباشرة والتعبير الآني، واذا كانت السماجة والسذاجة من المفاهيم المرفوضة سلوكياً، فإنها تعد من الخصائص الاستيطيقية الحساسة في النتاجات الفنية الفطرية.

أن (هنري روسو) يمثل اختراقاً حقيقياً لزمكانية العالم الخارجي لحدسيته النفاذة ازاء القانون الذي يتحكم بالعلاقات الموضوعية.. اذ يمثل اختراقاً للمنظومة العقلية المنطقية، وكما ان نتاجات (غابرييل غارسيا ماركيز) تطفح بالواقعية السحرية تطفح أعمال (روسو) بواقعية سحرية تتسم بالمباشرة والقدرة التخيلية العالية وبنسجية سطح تصويري محكم البناء في كل من وحدته العضوية والفنية بمشاهد تمتاز ببساطة التعبير وتشكيلات بنائية تغرق بالسذاجة والبدائية.. انها غايات الفنان وقصديته بأن يتكى على موسوعة لا منطق الاطفال والبدائيين في مخرجاتهم لسميائيات خطاباتهم البصرية.. رسماً ونحتاً.. اذ كما البدائي يخترق مقولات التطور في الفن.. يخترق (روسو) مسميات عصره برؤاه البدائية الساحرة..

النقد الفني والنظير الجمالي

اذ لا منطق للفن اصلاً.. لا تبويبات.. لا تصنيفات احياناً.. فالفن يخترق بالسخرية وتارة اخرى بالجنون.. والسحر أو العبث أو بالسذاجة.. أو بالخناثة أو في اسطبلات الخيل المفعمة بالشبق الجنسي في فن يتضخم بالغريزة.

ان الخطابات البصرية لدى (هنري روسو) تشد المتلقي بأيقاعاتها السكونية وبرائحة الارض الخام والنباتات الخضراء الباقعة التي تغسل وجهها بالبراءة وهي تبرز الفضاء باستطالاتها.. أنها أيقاعات بكر.. مثل من يلامس سطح الماء أول مرة.. أو مثل بكريه لحظات الخلق الأولى.. خطابات تنصت بدقة وعمق الى روح الطبيعة ببدايتها ودهشة رؤيتها للمرة الأولى.. و (روسو) بدائي يمتلك قنوات استقبال عالية الحساسية عبر آليات الحدس في مديات البصر والسمع معاً الى ما وراء الاشياء ليقتنص صيده من لقي الصور الذهنية اذ يعالجها است تطبيقاً في محترفه البدائي الخاص جداً ليشوبها بالسحر تارة بالخيال تارة اخرى.

كازيمير ماليفتش.. ثيو صوفيا التجريد

ان الرسام التجريدي اقرب منه الى روح الخلق.. فهو يضع قيماً جديدة.. اشكالاً.. ألواناً.. مغامرة الى مسميات العالم الخارجي.. ينفخ فيها أصل الاشياء والروح وشمولية جلال الكلي.. ينتج اشكالاً متعالية.. تنفس بالمشال المتسامي.. فهو غير معني بنمطيات وحسيات وتفاصيل العالم المحيطي.. بقدر ما هو معني في تجريد هذا العالم.

و(ماليفتش) ينتج اشكالاً جمالية تكتفي بذاتها.. ومفرغة من كل الحسيات الا من اختزالات الوجدان الذي يتقنه تأملي.. بل تأملياً فقط.. ينتج اشكالاً تشذب روحياً لتطفح بالخالص.. بالجمال الذي يكتفي بمنظومة علاقاته البنائية المسطحة التي تغادر مرئياتها فهي لا تحط رحالها الا عند ما ورائتها.. اذ ينظر (ماليفتش) ثيو صوفياً الى المطلق ذاته.. فهو يبحث ابداً في تفوقيته الى ما يتوازي فيها مع الاحساسات الخالصة.. شأنه بذلك شأن (شوبنهاور) عندما تغدو الذات لديه ذات عارفة تتسامى فوق كل الاشياء.. ذات تتحرر من عبودية الارادة.. وتنغمر في الغبطة الكاملة.. في النرفانا.

و(ماليفتش) يبلغ اقصى انواع التجريد.. يمتد في مسطحات دون عمق ما.. يصطدم به.. اذ يسحب كل محدوديات العمق.. الى اطراف اللوحة.. كي يمتد في اللامتناهي مثل موسيقى لا تمتد الا عبر زمن لا متناهي.. وحركة الروح، فـ

النقد الفني والنظير الجمالي

(ماليفيتش ثيوصوفياً ينغمس في النقاء الخالص والاحساس المحض من خلال مذهبه (السوبرماتزم) فتتجلى اشكاله هندسية.. نقية اللون.. مثالية.. متعالية.. تشرب بالمثل الافلاطونية.. وينأى بعيداً عن انحناءات الخطوط والاشكال ذات المشابهة مع عالم الطبيعة بافراطاتها الحسية والعاطفية.. فالخطاب البصري لدى (ماليفيتش) يشتغل وفق منظومة هندسية تقوم على اساس تفعيل العلاقات الرابطة والخطوط المستقيمة التي تشكل اساسيات في تكويناته الثنائية الابعاد بخصائصها التجريدية المختزلة لينتج عنها اشكالاً تفضي الى جمال خالص لا ينفصل عن مقوماته الروحية.. فـ (ماليفيتش) في تكويناته هذه يتحرر من شيئية المرئي والطبيعة الشوهاء وتراكمت التفصيلي فيها.. بل يتحرر من الموضوع ذاته.. ليجد نفسه يعانق مثاله اللامتناهي وفق جدل افلاطوني صاعد يتجاوز صخب اليومي وعبودية الاستهلاك.. اذ يوغل (ماليفيتش) في ثيوصوفيا لا تقوم الا على الخالص.

البوب أرت.. وقائع وانطباعات

إذا كانت فنون ما بعد الحداثة أكثر توافقاً مع التوجهات العامة للفلسفة الذرائعية لدى (جون ديوي) فهي تشكل غطاءً مفاهيمياً بشكل مباشر وغير مباشر يمثل هذه الفنون.. إذ أعلن (جون ديوي) ضمن خطابة الفلسفي هذا، ان لا هوة، تفصل بين الفيلسوف والإنسان العادي في آليات التجربة الجمالية ممثلة بعملية التذوق الفني... إذ لا توصيفات منمقة لطبقات اجتماعية مترهلة كما كان يحدث في توصيفات فن الصالونات، والفن إنما ينسج آليات تطبيقاته في الحياة بعيداً عن سلبية موقف الفن من الحياة كما في فلسفة (شوبنهاور) و(برجسون) و (كروتشه) ولا ثنائيات تفصل بين المسميات.. إنما هناك وحدة تجمع بين النسبي والمطلق.. بين الذاتي والموضوعي.. وان نمنح للجسد اثراته و مدياته كما نمنح للنفس مدياتها.. وما عاد الفنان يعتزل في صومعة يتأمل من خلالها فحسب بعيداً عن مخاضات الحسية الفعل والتجريب.. إذ أمست اشتغالاته بعيدة عن الماورئيات.. وعن مواصفات المقدس والجليل.. بل بمحدود الحسي والعاير الذي يسد الحاجات الإنسانية.. وان نحدث في البيئة ما نحدث.. اذ ان توازننا النفسي انما يتوقف على مقدار تكيفنا مع هذا الوسط البيئي.

لقد أمسى الفن واعني بذلك فن ما بعد الحداثة، خاصة لدى فناني الـ (Pop Art) - فن الحياة - اذ ان على الفن ان يكون في متناول الجميع، وكذلك هي

النقد الفني والنظير الجمالي

الفلسفة ان لا تكون مثالية ما ورائية متطرفة لا تبحث بمحدود الانطولوجي
الإنساني، وان يتفاعل الفن مع مخرجات و طروحات و إفرازات مجتمع ما بعد
الصناعة موضوعة وخامة ومادة وتقنية وتعبيراً.. لذا استنفذ الفنان الشعبي ما
يجمع من تراكمات الخردة في فن يسمى فن التجميع.. وفي خليط من المواد.. في
ورش عمل لا تختلف كثيراً عن ورش الإحياء الصناعية.. وهنا تكمن الانقلابية
الكبيرة في آليات التلقي ضمن هذه الإزاحات الهائلة من التحولات في عالم الفن.

وليس من شك ان استعراض الجاهز في النتاجات الفنية ضمن توجهات فن
- البوب آرت - لا ينفصل بشكل أو بآخر عن معطيات حركات أخرى مثل
الدادائية التي كانت رد فعل على الفن ذاته اذ تم نسف المعايير والقيم الاستطبيقية
والذوقية السائدة ضمن الأنساق السوسيو - استطبيقية او ضمن مسارات وحقول
الحركات والاتجاهات النقدية والتنظيرية المعاصرة، إذ كانت الدادائية رد فعل على
المحافظة والتدجينات الباردة لدى الطبقات الارستقراطية.

ومع إن الخطاب الثقافي والجمالي ما بعد الحداثوي يتلاقح فيه كل من
الثقافات الرفيعة والشعبية إلا ان توجهات - البوب آرت - تعد انتصاراً للثقافة
الشعبية.. أنها عصب الشارع الأمريكي.. بضجيجه وازدحاماته وإعلاناته
وإيقاعاته الموسيقية وأغانيه.. واذا كانت الجاهزية.. احد مسميات مخرجات فن -
البوب آرت - فالصناعة لا تقدم لنا إلا الجاهز من الأشياء واذا كانت الصناعة تعد

النقد الفني والنظير الجمالي

البداية الحقيقية للخلاقة للفن وفق توجه حركة الباوهاوس فهي تشكل احد المرتكزات الأساسية في نتاجات - البوب ارت - وليس خافياً ان (مارسيل دوشامب) هذا الفنان العبثي قد عرض إحدى نتاجاته من الفن الجاهز الذي يغيّر كل مسميات الفن ويكسر أفق توقع المتلقي بعمله الذي يمثل (مبولة) وقد ذيل توقيعه عليه.. وبذلك فليس من الغرابة ان يطلق على حركة البوب ارت بـ(الدادائية الجديدة).

إن فناني البوب أرت يعمدون الى تقويض الحاجز بين الرسم وبين النحت اذ تأخذ التناجات الفنية لدى البعض منهم تكوينات ثلاثية الإبعاد، وإنهم من خلال نتاجاتهم للفن الجاهز انما يقدمون بيئات جمالية جديدة لا تنفصل عن حراك ومخاضات الثقافة الشعبية الامريكية معتمدين رسومات وإشكال حفظ الأغذية الجاهزة والملاعق والأرائك والساعات وقناني المشروبات الغازية وأجهزة وأثاث المنزل وصور المشاهير من الفنانين أمثال (مارلين مونرو) و (الفس برسلي) وغيرهم.

ان فناني البوب ارت يمنحونا فنا يستلهم مقوماته من مفردات وحيثيات الحياة.. لكنها فنون لا تسقط بالنمطي والتقليدي.. أنها فنون ذات اشتغالات واقعية جديدة تتلاقح مع كل ما هو تغريبي واستفزازي.. تشتت ذهن المتلقي، او إعادة قراءته للعمل الفني.. كسر أفق التوقع لدى المتلقي.. أحداث إساءة قراءة..

النقد الفني والنظير الجمالي

تشظي لا نهائي من توليدية المعاني.. أنهم يقدمون لنا.. ما يقدمه خطاب (ميشيل فوكو) التذيلات التي تتخفى وراء الواقع.. وإعلان للمسكوت عنه.. إعادة قراءة لهذا الذي يسمى مهمشاً، لحفريات وطروحات و ركامات حول الجنون والسلطة والخنثية والجنس والمنزوي لمجتمع ما بعد حداثي له إفرازاته ومعضلاته واشكالياته لفنون تشتغل في صخب دراما هذا اليومي وازحامات العابر فيه، ويمكننا تلمس كم هائل من الأعمال الفنية التي تتمثل فيها ملامح الجنسية.. الخنثية.. الذكورية.. كما في عمل (ريتشارد هاملتون) (ترى ما هو السر في ان تبدو بيوت اليوم مختلفة.. مستهواة هكذا؟) او في أعمال (ألن جونز) من خلال تعاقية رسوماته التي تشتغل على المنحى الخنثي او في أعمال (ايف كلاين) التي نفذت على نفس توجهات رسامي الفعل من خلال سكب ألوان زرقاء على فتيات عاريات يلقين بأجسادهن على قماشات الرسم لينزلق اثر اللون على تلك القماشات وسط أجواء من الموسيقى وحلقات الجمهور.

ان للصور الفوتوغرافية وفن التلصيق فاعلية حساسة في نتاجات فن البوب.. وان لذلك مرجعياته في فنون الحدائة ممثلة بنتاجات الدادائيين والتكعبيين الذين مارسوا فعالية فن الكولاج في معالجاتهم التقنية.

لقد أفاد (ريتشارد هاملتون) بشكل مباشر او غير مباشر من الفنان الانطباعي رغما عنه (ادوارد مانيه) من لوحته المسماة (غداء على العشب) اذ تشكل هذه

الفن الفنى والنظير الجمالى

اللوحة استفزازاً للمتلقى من خلال امرأة عارية تنظر دون مبالاة نحو المتلقى، وان الصورة التلصيقية لدى (هاملتون) والمسماة (ما لذي يجعل بيوت اليوم مختلفة.. مستهواة هكذا؟) تضعنا إمام امرأة راقصة بنهدين محاطين بنسيج معدني لماع ورجل عار يمسك بيده مصاصة قد دون وسطها مختصر مفردة - شعبي - POP- وتظهر هذه الصورة الإشكال في جو منزلي يزدحم بالماديات والحسيات في مناخ راقص يدلل على الثقافة المعاصرة وقد تعددت فيها ملامح الحسية واللذة الجنسية والجاهزية والعابر من الموسيقى والحيادية تجاه الآخر واللامبالاة.

يبدو أن رسومات (ديفيد هوكني) ليست ببعيدة عن السمات العامة لرسومات (جان دبوفيه) الذي تبوب مرحلته ضمن الحركة (التعبيرية التجريدية) إذ يشتغل كل منهما في عالم من المسوخات والدهشة ومشاكسات الطفولة وتأكيد مساحة المحمولات السايكولوجية والرسوم التحريضية التي تثير السخرية والتهكم بمسحتها التعبيرية التي تصل أحيانا الى حد أشكال الرسومات الكارتونية بما يمنح كل منهما مغامرة كلية في تاريخ فن الرسم عموماً إذ تفرز هذه الإسقاطات والمعالجات فردانية ذات أسلوبية واضحة الملامح.

النقد الفني والنظير الجمالي

جماليات الرسم التجريدي

يُعد التجريد في فن الرسم عملية اختزال وتهذيب في الشكل وصولاً إلى جوهره ورغم أن للتجريد إمداداته وأصوله الحضارية التاريخية إلا أنه كحركة فنية ذات تأسيسات رؤيوية جمالية ظهر ممثلاً بنتائج (كازيمير ماليفتش) و (فاسيلي كاندنسكي) و (موندريان) و (شونميكرز) و (جاكسون بولوك) و (تيوفان دوسبورغ) وآخرين.

والتجريد لغة اللاتواصل مع معطى العالم الخارجي مما يعني مغايرة للمدركات الحسية ولماديات العالم الخارجي وبالتالي عدم النقل الحرفي لحشيات هذا العالم.. وكما نوهنا في تعريفاتنا السابقة للفن من أنه ليس بواقع وهو معطىً صورياً شكلاً..

وأن الانطباعيين والتكعبيين قد أسهموا بشكل أو بآخر في بلورة حركة الفن التجريدي، إذ أن أحد تعريفات السطح التصويري الحديث بأنه سطح مستو أي تغطيه الألوان بنظام معين بوصف الموضوع الجمالي يملك مقومات وجوده في بنيته الشكلانية الاستطبيقية.. إذ أن الشكل هنا يتسيد العمل الفني ولا يوجد شكل بدون دلالة أو معنى أو مضمون ما.. والشكل عموماً لا ينفصل عن المادة والتعبير، فالشكل عند (موندريان) يتصل بكل ما هو هندسي قائم الزاوية، إذ أن هذه الأشكال إنما تبتعد عن المنحى الطبيعي لأنها عملية استبعاد لكل ما هو عضوي وطبيعي لديه..

واللوحة التجريدية تقوم على أساس من تكوين جمالي ذي بناء داخلي يتسم ببنائية عناصره وتماسك أجزائه بوحدة نسيجية لا تنفصل عن دلالاتها النفسية

النقد الفني والنظر الجمالي

والروحية تبتعد عن مادية وحسية الأشياء إلى ما وراءها فتقترب كذلك من الإيقاعات الموسيقية بمدياتها الزمانية فتسمي بذلك أقرب منها إلى عالم الموسيقى وتمتاز هذه التناجات في المنحى العاطفي والروحي العالين فيها، كما هو الحال في أعمال (كاندنسكي) الذي تنحو نتاجاته الفنية منحى تجريدياً غنائياً، في حين تمتاز أعمال (موندريان) مثلاً لتصعيد المنحى العقلي لديه، إذ أن تشييده لعناصره الجمالية تمتاز بالهندسية والحدية التي تفارق ما هو عاطفي لتتسم بالتأملية العقلية ويعد الرسم التجريدي أعقد في أساليبه وتقنياته من الرسم التمثيلي التشخيصي إذ أنه فن التعبير الآني لحركة العاطفة والروح.. وفن التعبير عن الرؤى والحساسية الاستيطيقية العالية..

ويعد الفنان (بول سيزان) يشكل رافداً مهماً لاتجاهات الرسم التكعيبي والتجريدي من خلال توظيفاته للأشكال الهندسية في رسوماته ذات المرجعيات الأفلاطونية إذ تعد أشكال المربع والمثلث.... جوهرأ ونماذج استيطيقية تم توظيفها لدى الحركات الفنية التي قدمت بعد سيزان.

والرسم التجريدي لدى (كاندنسكي) نوع من الرؤيوي يقدم بعمله لمحات من الحقيقة الأكثر عمقاً من العالم المادي الذي نعرفه وهو يشير إلى أنه لا وجود للشئبة في تصور الأشياء في قاموس فن الرسم لديه والمشكلة لديه أمست كيف يخلق صورة مجردة من الشيء.. إنه البحث عن الشكل الخالص.. ومما يجب التنويه عنه أن (كاندنسكي) يعد مُنظراً في المجال الفني والجمالي وله أطروحات فكرية وتأملية في الرؤيوي والروحي، وهذه الأطروحات بدأت تجد تطبيقاتها في فن الرسم لديه ومعنى الرسم لديه يتناوله من زاويتين نفسية وروحية وأن يقرن الألوان بالاتجاهات

النقد الفني والنظير الجمالي

الخطية ويؤمن بحساسية تعبيرية اللون والشكل في رسوماته التجريدية وان يعبر الرسم عن حقائق النفس الداخلية وأن يقترن الرسم بالموسيقى وتأكيد قيمة الرسم اللاموضوعي المجرد من الشيء.

وعموماً ففن (كاندنسكي) يمثل نمط (التعبيرية التجريدية) في حين يمثل (بيت موندريان) النمط الثاني ممثلاً في التجريدية الهندسية. ويمكننا أن نتلمس مظاهر تجربة رسام تجريدي آخر ممثلاً بالفنان (كازيمير ماليفتش) الذي له توجهاته في الرسم التجريدي الهندسي.. بأشكاله الهندسية المحضة، إذ بلور ما يسمى بـ(السوبرماتية)، والتي تؤكد موضوعة الإحساس المحض البعيد عن السردية والتشخيصية المحملة بالمعاني والدلالات الواقعية من خلال رسوماته ممثلة بالأشكال الهندسية في المربعات والمستطيلات والدوائر التي تمتاز بتجريداتها وصفاءاتها وحدتها فهو لا يتورع من رسم مربع اسود أو دوائر سوداء فوق سطح أبيض في لوحاته الفنية.

النقد الفني والنظير الجمالي

جاكسون بولوك.....استطبيقا التيه

في ضجة ديناميكية هذا الحركي..وفورة الآني..بندفع (بولوك) في هذا اللهاث المتسارع تاركاً فرشاته جانبا ليصب لا نقول ألوانه..بل وجداناته.. وضروراته الداخلية..صباً من خلال سيل من الألوان السائلة في فضاءات تتسم عادة بالحدة ليغدو ذاته جزءاً من حركة الرسم..فتتاجاته لأتعد انعكاسا لحوار داخلي..إنما انعكاس لحوار دياكتيك.. واحتدامية ذات صخب ورنين ما بعد حادثوي..احتدامية حادة النبرات عادة.. بل انفجار هائل لطاقة شاعرية من الضرورات الداخلية بما يولد عنها إشكاليات ذات محمولات لكل أنواع التيه واللاإرادية..انفجار لاشعوري يحدث مرة واحدة في حياتنا الشعورية شئنا أم أبينا.

انفجار هائل من الخطوط اللونية..لا فضاءات لها..إلا فضاءاتها هي تحديدا..ان الشكل لديه يغدو محض أرضية أميية لأ أشكال محددة فيها..لتماهى في نهاية المطاف معلنة فنا لا شكلياً.. ف (بولوك) عادة يتسامى فوق تقليديات سطوح اللوحات ليغدو السطح التصويري لديه محض خطوط تشكل أثارا لإجرام سماوية لا بداية او نهاية لها في هذا الكون الشاسع..إذ ان (بولوك) يشظي العاطفة.. ويصعد من هذا الذاتي الى رحابة المطلق..إذ يقوض كل أشكال المركز وكل الهامش في السطح التصويري لديه يغدو محض مركز لا بؤرة محددة فيه.

ان الخطاب البصري الجمالي لدى (بولوك) يغدو محض شباك لصيد المتلقي ليولج في مصيدة من الفخاخ..إذ ما علينا إلا ان نتيه..فهي خرائط للتشذر والتبعثر والتشتت اذ لا معنى محدد نتوسمه فيها..انها معاني تتصاعد لتنتفح بعد كل إغلاق

النقد الفني والنظير الجمالي

جشطالتي.. لتكشف عن ما فيها من معان جديدة في كل مرة نخوض فيها تيارات اللاأدري الوجودي لديه الذي يتمثل بصور ذهنية.. تتجرد عارية لتفصح احتدامية كل أمجديات المسكوت عنه لديه من العبث والغثيان والتمرد طبقا لفعل ازاحي.. ان أعماله تشكل خارطة لأمريكا جديدة تختلف كل الاختلاف عن ملامح أوربا خلال الخمسينيات والستينيات.. لتفرد بالجرأة والصراخ الذي يصاحب موسيقى الجاز.. دياالكتيك من الميلودراما تتصاعد لتعلن الشكل الحقيقي لهذا البدائي فينا أبدا.. بدائي مثقل بالرومانسية الموشاة.. والمنتشاة معا بالشعر.. الشعر وحده.. الشعر الخالص الذي يشبه شكل التجريد الخالص.. اذ ان (بولوك) شاعر ينفجر برؤى اللون الذي يشبه شكل الدهشة في ملحمة (التعبيرية التجريدية).

يتحرك (بولوك) ضمن مساحات فضفاضة كجزء من الحدث في هذا الفن الفعلانني ليصب ألوانه صبا دون تخطيط مسبق او التنبؤ بالنتائج.. انه يعمل في لذة من التجريب فاللاشعور لديه يؤثث جمالياته أيضا.. جماليات جديدة من الفوضى.. فوق أرضية قد أعدت للعب الحر فقط.. اذ لا يبحث (بولوك) عن الأشياء بل يجد كل الأشياء مرة واحدة في لعب كهذا.. وهو لا يتورع ان يستخدم سيلا من التقنيات عبر ألوان سائلة وكميات من الرمل تفرش أحيانا بأداة (المالج).. مستخدما تقنية التنقيط متحركا في إرجاء السطح التصويري اذ يغدو جزء منه.

الانزياح وتقويض منظومة الأنساق العقلية في الخطاب الجمالي البصري في فن ما بعد الحداثة

ما عادت فنون ما بعد الحداثة تشتغل مع العمق والبؤر المركزية.. فهي فنون تتماهى بالشيئية.. وحقيقة هذه الشيئية بوصفها شيئية واقعية.. ولكن بشكل آخر.. بشكل يصيبنا بالدهشة التي تستمد مقوماتها من واقعية تقترن بأيقونات جنسية رمزية.. رموز وصور تحريضية.. أشكال أكثر من حيادية.. تزدهم بالصور النكوصية والذاتية ودلالاتها السايكولوجية.. صور تحدث ضجة بصرية.. ذهنية.. تشوش افكارنا.. ولاضير ان تفارق تلك الصور والرموز القضايا الفلسفية الكبرى اذ تتجه نحو العارض والسادج والمهمش والمنبوذ والمقصي.. ولذلك في حقيقة الأمر مسوغاته.. وأسبابه.. اذ ان الخطاب البصري في فن ما بعد الحداثة يقترن بجملته من المؤثرات والمنعطقات.. بل ولنقل الانزياحات الكبيرة والمدمرة لمنظومات قيمية هائلة في المنجز التشكيلي. جاعله منه يتخذ مسميات جديدة في خطاب فن ما بعد الحداثة.. هذا الخطاب البصري في لهائه الدؤوب وراء اليومي والصاحب.. اذ يلاحق الصور الشخصية للنجوم السينمائية.. كما في الأشكال المتكررة للممثلة والمطربة الأمريكية (مارلين مونرو) والصور الشخصية للمطرب (الفيس برسلي) والصور الخاصة بعلب (لشورية) وقناني (الكوكا كولا).. وخطاب كهذا لا ينفصل عن طروحات فلسفية ذرائعية تهمش من شأن المثاليات وتقطع صلتها بكل ما هو مقدس وما ورائي وتؤكد عنايتها بالعقل ليس بوصفه جوهرأ خالصا بل بوصفه غائية فكرية ترتبط بجملته من السلوكيات الفاعلة في الخلق البيئي لتحقيق اكبر قدر من التوازن من خلال عملية التكافؤ مع حيثيات البيئة وتحرير الطاقة الحسية

النقد الفني والنظير الجمالي

للإنسان وان التجربة الاستيطيقية لا تختلف عن أي من التجارب الأخرى وحتى البايولوجية منها إلا بحدود مسميات نوعية معينة، وان الفنان لا يختلف عن أي إنسان عادي.. لذا أكدت حركة (فلوكسس) ضمن خطابها الجمالي بان الجميع فنانون على السواء.

وبغية تشوف حقيقة خطاب ما بعد الحداثة وطبيعة حجم الانزياح فيه والتمهيدات التي قوضت من منظومة الأنساق العقلية في هذا الخطاب بطروحات لا بد من توطئة تاريخية بحدود استعراض الطروحات والأفكار التي مهدت لذلك.. ولنبدأ بطروحات (هيراقليطس) وهو احد الفلاسفة الطبيعيين والذي يرى ان الوجود يمر بحالة من الصيرورة اذ هو في حالة تغير وتبدل دائمين.. وان طبيعة اللوغوس لديه يكمن بـ (انك لا تدخل الى النهر الواحد مرتين فثمة مياه تجري من حولك) وهنا تبدأ عملية تقويض منظومة الثابت بالمرآهنة على فاعلية المتحول.. وتتصاعد الطروحات طبقاً لهذه التوجهات مع الفلسفة السفسطائية ممثلة بفلسفة كل (برتوجوراس) و (جورجياس) وآخرين في نظرتهم الشكية فهم يشككون بالحقائق جميعها بوصفها حقائق نسبية ووضعية فالمعرفة الحسية لديهم تقوم على آليات حسية تضلنا ابدا وليست المعرفة العقلية طبقاً لهذه النظرة السفسطائية بأكثر يقينية من المعرفة الحسية وان الظاهرة الجمالية ظاهرة إنسانية لا ترجع الى ما هو مقدس كما كان يقرنها شيخ الفلاسفة المثاليين (أفلاطون) اذ يقرن هذه الظاهرة بأصل الهي يقوم على معتقدات نظرية الإلهام لدى الاغريق وان الإحساس الذاتي لدى السفسطائيين يقترن باللحظة العابرة ويعد الانسان لديهم مقياساً لكل الأشياء وبذا كانت السفسطائية ثورة على العقل والعلم معاً.. وتعد هذه الفلسفة تقويضاً

النقد الفني والنظر الجمالي

لانساق العقلية وتأكيذا لحسية التجربة الجمالية والتي تعد من مواصفات الخطاب البصري الجمالي البراجماتي ما بعد الحداثي.. واذا ما تعرفنا الى فلسفة (سقراط).. فإنها فلسفة لم تجعل من القيمة الجمالية قيمة مطلقة اذ ربط (سقراط) الجمال بالغائية.. بالوظيفية والنمطية وليس خافياً ان الخطاب الجمالي البصري ما بعد الحداثي يتسم بالنسبية وليس الاطلاق ويقترن بالجوانب الوظيفية والصناعية.. بل بمدى تحقيقه منفعة للانسان ليقترن هذا الخطاب بالاستهلاكية وحركة السوق وهذه برأبي تعد ازاحة كبيرة في توجهات وغايات مسارات هذا الخطاب.

على الرغم من ان كلا من (ديكارت) و (كانت) يعدان أول من أرسى مبادئ الحداثة في الغرب.. الا ان (ديكارت) قد فعل من دور الجانب الذاتي كما فعل من دور المنظومة الحدية.. هذه المنظومة ذات الاشتغالات الكبيرة بكل ما هو متخيل ورمزي ولا شعوري يقوض ما هو عقلي في الخطاب الجمالي البصري ما بعد الحداثي.

كما ان شكلاية (عمانوئل كانت) قد مهدت الى موضوعة اللعب الحر لدى (شيلر) فضلاً عن تأكيدات على.. الذات.. و. الحرية.. و. التخيل ودور كل منها في الظاهرة الفنية وتأكيداته على نسبية الاحكام الجمالية وهذه مواصفات قد اشتغل عليها الى حد كبير خطاب فن ما بعد الحداثة. ان لم تكن تشكل اهم محاور هذا الخطاب الذي يتمتع بالذاتية والحرية والتخيل وتشظيات الرسومات التي توغل في عالم الطفل وفنونه وآدابه كما في اعمال (جان دبوفيه) و (ديفيد هوكني) واخرين.

وبقدر مانستفيد من طروحات (هيجل) هنا بوصفه فيلسوفاً مضامينياً ينتصر للفكرة في نهاية المطاف.. والتي تنتج عبر صيرورة جدلية من التضادات في صراع

النقد الفني والنظير الجمالي

الافكار.. وهذا بطبيعة الحال يشظي من المعاني.. ويمنحنا قدرة لانهائية من التأويل وامكانية افادة ذلك على مستوى نظرية التلقي التي اشتغلت على المعنى وتشظياته لدى المتلقي وفي مجال (الهرمنيوطيقا) فضلاً عن طروحات (هيجل) في مسألة مبدأ الحيوية والحركة الذي جعله اساساً في تقسيمات الفنون لديه علما ان فنون ما بعد الحداثة قد افادت من موضوع الحركة بحيث ظهر هناك اصحاب الرسم الحركي والفعالني كما في الحركة التعبيرية التجريدية ولاشك ان تمهيدات (هيجل) حول (موت الفن) و(موت التاريخ) اعقبها (موت الاله) لدى (نيتشه) وموت الانسان لدى (ميشيل فوكو) و(موت المؤلف) لدى اصحاب نظرية التلقي.. ولا شك ان فلسفة (سوزان لانجر) التي ترى ان الفن عملية خلق لاشكال تعد رموزاً تعبر عن الوجدان البشري والرموز هنا هي رموز تمثيلية وليست استدلالية تشتغل مع المنظومة الحدسية.. رموز تعبر عن الوجدان البشري والحياة الباطنية ولاشك ان هذه لا تنفصل عن مرجعياتها لدى (كاسيرر وبيرس وبرجسون وكروتشه) الا ان لهذه الطروحات امتداداتها ومقارباتها هي الاخرى على الاتجاهات النقدية ما بعد التفكيكية خاصة في مجال (الهرمنيوطيقا) فالخطاب البصري ما بعد الحداثي يزدهم بافرازات حضارة مدنية لها اكتظاظاتها المعقدة صناعياً وتقنياً واعلامياً واقتصادياً.. في ظل ثورة معلوماتية هائلة مما يفجر الرموز ودلالاتها وطاقاتها التأويلية.

ان المقولات الفلسفية والجمالية لدى (شوبنهاور) بوصفه يرى ان الجمال يقوم على (الكثرة) و (التنوع) وهذه تعد رؤية فلسفية هي من الاهمية في موضوعه دراستنا هذه فرؤية كهذه تعد خرقاً للمقولات الارسطية.. اذ يرى (ارسطو) ان الجميل انما يتواجد بالمتناسق من خلال قدرته على الانسجام وان الرؤية الابداعية

النقد الفني والنظير الجمالي

للفنان تكون اكبر كلما كانت قدراته العقلية اوسع.. وبهذا يقوض (شوبنهاور) الانساق العقلية في مفهوم الجمال لدى (ارسطو) وبذلك يمهّد (شوبنهاور) الى موضوعه منظومة القبح في العملية الابداعية وان الخطاب البصري لفن مابعد الحداثة يشتغل على الكثرة والتعدد.. فهو خطاب لا هوية له.. وغير متجانس وليس احادياً او ثنائياً الاقطاب مما يرشح مقولات (شوبنهاور) في هذا المجال.

وليس من شك ان فلسفة (فريدريك نيتشه) كانت مطارق تدك كل اساسيات المشروع الحداثوي وتقوض المركزية العقلية في المجتمع الغربي.. وكانت لها تاثيراتها المباشرة على مقولات كل من (دريدا) و (فوكو).. اذ ان فلسفة (نيتشه) قوضت المنظومة القيمية للميتافيزيقا والشك في الحقائق بوصفها عاهرة وتؤكد مقولاته الفلسفية على نسبية القيم فهي لديه قيم وضعية مع ايمانه بعدم منطقية الوجود وينظر الى الحداثة بوصفها انبهارا اذ تقوم على ارادة القوة المحضة.. واذا كان (ديكارت) يعد اول من عمّق من اشتغالات الذاتي في الفلسفة فإن (نيتشه) يعد اول من اعلن ملامح العدمية في الفكر الفلسفي لذا يعد اباً روحياً للوجوديين.. ولا يخفى ان الطروحات الفلسفية لدى (نيتشه) تشكل انزياحاً كبيراً في تاريخ الفكر الفلسفي كما اثر بشكل مباشر وخطير على خطابات ما بعد الحداثة عموماً ومنها الخطاب البصري الجمالي وقوض من الانساق العقلية في خطاب كهذا.

ولا نغفل دعوة (هايدجر) الى تفكيك الميتافيزيقا بما يؤدي في النهاية الى تقويض جميع مرتكزات الوجود الانساني عندئذ يبقى الانسان عارياً من الاوهام امام حقيقة الوجود الانساني.

النقد الفني والنظر الجمالي

ولقد كان لنظرية التحليل النفسي من خلال الادبيات النفسية لدى (سيجموند فرويد) وتلامذته في هذا المجال.. الاثر الكبير في نفس المنظومة القيمية عموماً في مجال الفن والادب خاصة بعد ان تم تفعيل اشتغالات طروحات هذه النظرية في هذين الميدانين اذ قوض (فرويد) من منظومة العقل وأكد على قوى اللاشعور والتي افاد منها السرياليون مادة اساسية في اعمالهم الفنية التي تقوم على تفريغ محمولات قوى اللاشعور والتنفيس عن الرموز الجنسية بل الانتاج تحت مظلة الجنون ذاته كما فعل ذلك (سلفادور دالي) اذ يرى (فرويد) ان قوى اللاشعور والتنفيس عن هذه القوى يجد ارضاً خصبة في عوالم الطفولة والكبت والصراع والجنون والاحلام والهلوسة والجنس، ولا شك ان مسميات كهذه تعد فضاءات مهمة في الخطاب البصري ما بعد الحداثي من خلال اشتغالات هذا الخطاب مع المنظومة التخيلية الذاتية بابعادها السايكولوجية المعقدة التي تكسر تراتبية الانساق العقلية وتشكل نتاجاتها بذلك انزياحاً لكل ما هو تقليدي وشعوري وارادي وعقلي ومتفق عليه في ابجديات خارطة التشكيل البصري رسماً ونحتاً وتوليفاً.

وفي السياق نفسه ضمناً واستراتيجياته في التفكيك يعمل (جاك دريدا) على تدمير مركزية العقل والكلمة وهو لا يقر بالفلسفة الا صيرورة وباللغة الا استعارة وبالانسان الا عالماً من اللاوعي والاختلاف.. ولديه ان الثنائيات محض اسطورة.. وهو يقصي المركز واللوغوس والنظام والحضور والكوجيتو ويؤكد الخرافة والجنون والهامش واللاشعور والتبعثر والغياب واللاأصل واللاتاريخي.. وبلا شك ان هذه الاستراتيجيات لها حضورها الفاعل في اشتغالات حركات فن ما بعد الحداثة والتي

النقد الفني والنظير الجمالي

تحاول جلها نفس المرجعيات النسقية العقلية لتوغل في الجنون نفسه.. والتبعثر والخنثية في فن خليط لا يعرف التجانس ابداً.

كما ان المفكر الفرنسي (ميشيل فوكو) والذي يعد من جيل ما بعد الحداثة جيل المغايرة والاختلاف.. اذ تعد طروحاته تقويضاً لدعائم الفكر الفلسفي التقليدي في الغرب و (فوكو) لا يوجه اهتمامه الى القضايا الاساسية التي شغلت تاريخ الفلسفة انما يوجه عنايته الى كل ماهو مقصي ومنبوذ ومريض ومجنون وهامشي اذ يرى فيها قضايا اساسية تستحق البحث والعناية والتشريح الفلسفي وان طبيعة الانقلاب المعرفي الجديد يؤكد موت الانسان وانهايار الهوية ويعمق من التعددية والتهميش.. لذا فان خطاب (فوكو) يشغل بمحدود السطح.. وهو خطاب يغادر المركز ابداً ويرفض البحث بكل ما هو متعال وهكذا الخطاب البصري ما بعد الحداثي لا يجد وراء السطح الا السطح ذاته ولا يجد وراء التجربة سوى التجربة ذاتها.. خطاب يغادر الهوية والمعنى المحدد ولا يشغل على أسلوب محدد.. بل تتشذر فيه الأساليب وتتشظى التقنيات اذ ان مضامينه لا هوية فيها و اذا كان هناك من هوية ما فهي هوية تقوم على التيه والتبعثر واللاإرادي والجنون.

ومما ينوه له هنا ان فنون ما بعد الحداثة اذا كانت تشكل قطعة مع الحداثة خاصة على مستوى المنظومات المعرفية والاقتصادية والسياسية الإعلامية والتقنية.... فان هناك الكثير من التنافذ التلاقي الذي يجمع بين فني الحداثة وما بعد الحداثة على الرغم من الاعتراف بحجم الإزاحات الهائلة لفنون ما بعد الحداثة الا ان هناك صلات وروافد لا تنكر أهميتها وهي من الأهمية بمكان في عملية بلورة الكثير من الصيغ والأساليب والرؤى في الخطاب الجمالي البصري في فن ما

النقد الفني والنظير الجمالي

بعد الحداثة.. وفي سياحة سريعة لا يمكننا اغفال ان لوحة (غداء على العشب) او لوحة (اولمبيا) للفنان (مانيه) تشكل استفزازا للمتلقي على مستوى الذائقية الجمالية في المجتمع الغربي آنذاك بحدود جرأة وفضائية نتاجات كهذه على المستوى المضاميني وتأثيراتها (السيسيو _ ثقافية) كما نرى مقاربات ذلك في عمل (ريتشارد هاملتون) في عمله (ترى ما هو السر في ان تبدو بيوت اليوم مختلفة هكذا، مستهواة هكذا؟) بل ان ادخال الكلاب والجنائز في لوحات (كوستاف كورييه) في خطابات كانت تعد مقدسة يعد تمهيداً لإزاحة مضامينية كما ان الاشكال بمسوخاتها في لوحة (اكلو البطاطس) لـ (فنست فان كوخ) وفي تراكمات الوانه الكثيفة التي يعالجها بسكين الرسم وفي رؤى (كوكان) في مسيحه الأصفر. اذ تعد تلك المعالجات توطئة حقيقة لازاحات تقنية كما ان ألواناً وفضاءات المسوخات في اعمال (البرتو بوري) و (جان دبوفيه).

وان (بابلو بيكاسو) هذا الفنان المحدث والذي يصفه البعض فنان القرن الواحد والعشرين كانت له إسهاماته الفاعلة في توظيفاته الجريئة للقبح في نتاجاته الفنية وفي توظيفاته لرسوم الاطفال اذ ان عتبات كهذه ليست بمنأى بتأثيراتها عن ظلال تجارب الخطاب الجمالي البصري ما بعد الحداثوي، اذ يظهر جلياً ذلك في نتاجات رسامي التعبيرية الالمانية كما في اعمال (جان دبوفيه) وفي اعمال فناني البوب ارت كما في اعمال (ديفيد هوكني) واخرين.. اذ ان اعمال (آنسات افينيون) و(الجورنيكا) و (الموسيقيون) بل اننا لا نغفل (حاملة القناني) ومبولة (مارسيل دوشامب) ولا نغفل مكائن (بيكايأ) بل لا نغفل جرأة الدادائيين في سخرتهم من جلالات (الجيو كندا) بعد ان شوها وجهها بشاربين، ان تلك النتاجات تعد بداية

النقد الفني والنظير الجمالي

حقيقية لمفهوم الازاحة وتأثيراتها على المنجز التشكيلي الأوربي المعاصر.. وكذلك الحال في تجارب التعبيرية الألمانية وانعكاساتها في مسوحات وتجارب (فرانسيس بيكون) و (وليم دي كوينغ).. وكذلك هي تأثيرات نتاجات (بول كلي) و (ميرو) و (شاجال) هذه النتاجات التي تكسر النظم الفيزيقية لمنظومة الانساق والعلاقات العقلية والمنطقية في فن التصوير.. اذ اصبحت سذاجة وفطرية نتاجات (هنري روسو) بديلاً عن مقولات الانساق العقلية واشتغالاتها في فن الرسم بل اصبحت الجنون مطلباً أساسياً في الرسم السريالي لدى (سلفادور دالي) وان التوجهات اللاعقلية لهذه الحركة تعد البديل الحقيقي لقوى العقل والارادة والشعور كما لا تنكر جرأة الوحوشيين في مخاضات الحدس التخيلي واعمال (هنري ماتيس) تعد انموذجاً في هذا المجال وكذلك هي رسومات (فاسيلي كاندينسكي) فهي انفجار لضروراته الداخلية.. ان تلك النتاجات عموماً تعد خطابات ذات تحولات ازاحية على مستوى الشكل والتعبير والاسلوب والرؤية والتقنية فهي خطابات تسهم في تهشيم الانساق العقلية في المنجز التشكيلي لتمهد لذلك في خطاب فن ما بعد الحداثة من خلال اشتغالاتها على مستوى المنظومة التخيلية للجنون ولرسوم الاطفال وانية التعبير وللحاجات والطروحات الداخلية ومغادرة الفرشاة وسط ركامات من الالوان واللعب في مساحات السطح التصويري لعباً حراً واستخدام الاصباغ والحفريات واللصاقات وتوسم الوحوشية والسذاجة والبساطة والتلقائية والجنون..

وهكذا كان فنانو (البوب أرت) في سعيهم ولهائهم المستمر وراء اقتناصهم لمفردات حيثيات الحياة الواقعية.. لهاث وراء الاستهلاكي والجاهز.. من خلال

النقد الفني والنظير الجمالي

استخدام مخلفات وملفوظات مجتمع ما بعد الصناعة مثل قناني (الكوكا كولا) وعلب الشوربة ورصد كل ما هو عابر وزائل في الحياة الامريكية سريعة الايقاع.. من صور سينمائية وفوتغرافية وردم الهوة بين الرسم والنحت والفنون الاخرى وهكذا كان يفعل (راوشنبرغ) اذ يضيف فن العمل التصويري اشكالاً ثلاثية الابعاد مستخدماً ما عزا حقيقاً محظاً باطار عجلات بلاستيكي يتوسط سطحه التصويري في عمل يدعى (العنزة) وفي عمل اخر يستخدم وسائل مدلاة ونسر محظ كما في عمله (النسر المحظ والوسادة المدلاة) انها اعمال تشتت ذهن المتلقي وتصيبه بالدهشة.. تعمل على كسر المألوف وهكذا هي اعمال حركة (فلوكسس) تعبر بشكل مباشر عن خزين اللاشعور.. تعبر عن الكبت الجنسي والحاجات الاخرى.. والفنان ضمن مقولات حركة (فلوكسس) امسى انساناً عادياً فكل انسان هو فنان براجماتي.. وكل ما يخرج من الفنان.. يعد عملاً فنياً.. الدم.. البراز.. اشياء تلعب في مجتمع تلعب فيه كل الاشياء لتسمي جاهزة ضمن حركة السوق.. اذ هكذا يلعب (بيرو مانزوني) برازه في علبة مهداة مذيعة بتوقيعه الخاص.. انها فنون ازاحية تقوض ابعديات الذائقة الجمالية وتكسر منظومة الانساق العقلية في تاريخ الفن التشكيلي.. فنون تنهض على فعل ازاحي كبير ففن مثل (فن الجسد) يعامل فيه الجسد الانساني بوصفه وسيطاً لنقل تجارب الفنان عبر فضائية الجسد وتمثيل ذلك احياناً بحركات واشارات تثير السخط والاشمئزاز.. وهكذا (الفن الكرافيتي) فن يزدحم بتفاصيل من الشخبطات والكتابات الحروفية التحريضية ورسوم كاريكاتيرية تمتلئ بها جدارن انفاق المترو والمطاعم والحمامات والمصاعد الكهربائية والمرافق الصحية.. وان فنانا مثل (ريتشارد دستانكوزي) يستخدم الاجزاء المعدنية الصدئة من بقايا السخانات وروابط الكوابح واجزاء من

النقد الفني والنظير الجمالي

المذيع واجهزة التلفاز العاطلة.. في حين يستخدم الفنان (جاسون سيلبي) اعمالاً لحامية.. و أعمالاً تعبر عن زحمة الحياة الامريكية.. فيما يستخدم النحات (ديفيد سميث) خردة السيارات وخليط المعادن.. والمكائن.. ويعمل فنانو (فن الارض) اطناناً من الحصى والاحجار وعمل الديناميت واحداث الشقوق في الارض واعتماد البلدوزرات وبقية الاليات الاخرى في تشكيل اعمالهم الفنية.. ان خطاب فن ما بعد الحداثة.. يزدحم بالغرائبية رغم واقعيته المفرطة فن يغادر الانساق والمركزية والعقلانية والسردية.. فن خليط.. لا متجانس.. فن استهلاكي يلهث وراء الفائض والزائل ليصطبغ بسمة الإزاحة ليس الا.

النقد الفني والنظير الجمالي

جان دوبوفيه.... استطيعا المسوخات

ان فن ما بعد الحداثة... فن يوازي الواقع ويغيره بالتغريب وبما ان تبويات فن ما بعد الحداثة تبويات مصطنعة الى حد ما، فالتيارات والحركات الفنية متداخلة على الرغم من قلة عدد عقود ما بعد الحداثة.. مع ملاحظة الكم الكبير من هذه الحركات وتفرعاتها.. قياسيا بحركات الفن الحديث مثلا.

وبداهة يمكننا ان نصرح ان ليس هناك من منطق ما لفن ما بعد الحداثة.. إلا منطق هو تحديدا.. اذ ان لهذا الفن اشتغالاته في الغضب والصدفة والدهشة واللعب الحر وفي الجاهزية والفضائية والاستهلاكية.. فن ينسل بجرأة من المتن الى الهامش.

هكذا فن (جان دوبوفيه).. فن يضج بالغموض والغرائبية.. فن يقوم على المغامرة ليقوض مثله مثل عدد من الفنانين أبجديات المؤلف والتقليدي عبر عقود من تاريخ ذاكرة وذائقية الرسم الأوربي الحديث منه وما بعد الحداثوي.. اذ ان (دوبوفيه) فنان ما بعد حداثوي ينتشي بعث اخضر لبيزنا بفوضويته من خلال - اللاتأثيرات الجمالية لديه.

اذ ان (دوبوفيه) شأنه في ذلك شأن (بابلو بيكاسو) عندما يجد ضالته في رسوم الاطفال واشكال المهرجين.. وسحر وغموض الفن البدائي.. وفوضويات حدية وخشونه الوحشية.. وبذا يستمد (دوبوفيه) الكثير من هذه المنابع والرؤى التي تضج بالصدق الفني ومعاينة الحقائق بعذرية وعفوية مرة واحدة.. مثل من يكتشف

النقد الفني والنظير الجمالي

لحظات الخلق الاول مسكونا بالدهشة.. انه يقدم لنا فنا استفزازيا.. تحريضا يخرش شكل الذاكرة بمشاكسات الطفولة.. واشكال الدمى والمسوخات.. فهو لا يتورع ان يضع الوانه اكثر من صريحة لتعبر عن ضرورات داخلية انية لتكشف سيلاً من المسكوت عنه في عالم الكبار.. انه عالم يضج بسماجة البدائية ليغايّر اشكال الذوق الارستقراطي المتخّم بالتقاليد والمعافة المريضة اصلاً..

و(دوبوفيه) لا يضع أي اعتبارات للآخر.. اذ يتنشي منغمساً باسقاطاته الداخلية على السطح التصويري مرة واحدة مضافاً على اشكاله محمولات سايكولوجية محضة.. فهو يعلن حقائقه.. كما في فن المجانين.. انهم يعبرون عن ضجة الداخل فيهم عبر فيوضات حدسية تخيلية ترفع كل انواع الحواجز وتغايّر منظومات زمكانية العالم المرئي مستفيداً من تقنية الجدار وطبقاته البنائية وصبغاته بل وتحريضاته واباحية ما يعلن عنه من ضرورات داخلية وما فيه من حفريات وحزوز.

ان (دوبوفيه) مسكون بالمعالجات التقنية.. وهكذا شأن رسامي التعبيرية التجريدية ينغمسون بالتقنيات عبر التحزيز والتقشيط وسيولة الالوان وتركيبية الطبقات البنائية والمزاوجة بين المواد والخامات وفن التلصيق فضلاً على صراحة الانفعالات في الوانهم البقية ورسومهم الفعلانية.. و(دوبوفيه) يرفع المسميات التي تفصل بين فني الرسم والنحت اذ يجهر عن ذلك علانية عبر رسوماته المجسمة بتقطيعاتها الخطية واللونية الحادة.. اشكال سمجة ترفل بالقبح والمسوخ والغرائبية

الفن الفبي والنظير الجمالي

لموجودات وجودية تتقاطع في شي من التيه والارادي واللامعقول رغم مايضيفه عليها من فرح احيانا..فأن للمادة لديه تعبيراتها لتشكل استطيقاها الخاصة وان عبرت بشكل فج.. فالفجاجة والسماجة واللاتهذيب والحدة مواصفات جديدة في فن (دبوفيه) وان كان ذلك يسري ايضا على جسد المرأة في رسوماته او تعد القيم لديه قيم نسبية في عصر من التفكيك.

ان تقنية (دبوفيه) تقوم على تراكب طبقات من الالوان.. اذ يقوم بعمل حزوز في تلك الطبقات بواسطة سكين الرسم او ما شابه ذلك من الادوات الاخرى... ويمنح رسوماته تظهرت وأجواء بيئية الفن المحيطي اذ تعد انعكاسا لجدار..انه يقدم لنا ليثوغرافيا.. بل عالم غرائبي حافل بالحفريات والاثار السيميولوجية لمنظومات اشارية ورمزية ايحائية.. مازجا الوانه وملقحا اياها برمال وتراب ليمنحها اكبر قدر من التعبير.

النقد الفني والنظير الجمالي

راوشنبرغ.. جاسبر جونز.. ازاحات ما بعد حداثوية

يشكل خطاب فن ما بعد الحداثة مفترق طرق.. إذ هو فن ازاحي يتجاوز محددات الوصف والتبويب.. فن يتجاوز الأساليب والنظم والأنساق والتوجهات الأكاديمية المدرسية.. اي بمعنى آخر.. يعد فناً اختراقياً.. بما يمنحه تجليات لفن يحدث صدمة وكسر لأفق توقع المتلقي ابداً.. لتفتح إيقونات يتشظى فيها المعنى بإيقاع يكون فيه الرنين عادة لا نهائياً.. طبقاً لجدل صاعد لأ نموذج جشطالتي مفتوح إذ يتجلى تبعاً لذلك سيل من الإشكال الأميبية المراوغة عند القراءة والتي لا ممسك لها.. فن يقوم على التجريب والمعالجات التقنية واللعب الحر ضمن فضاءات الحدث.

أن فن البوب أرت يعد فن توليفات تكتظ بالأحاسيس والاهتزازات العاطفية.. فناً يقف ضد ثقافة النخبة ويتخذ من الثقافة الشعبية سبيل له يلقي به بين الفن والحياة.. بل هو فن الحياة اليومية ذاتها موظفاً الجاهز والاستهلاكي والإعلامي والخنثي والفضائحي عبر الرسم والنحت وفن الإعلان والرسوم الكارتونية.

يمثل (راوشنبرغ) إزاحة في مساحة الاستيطقي لما بعد الحداثة ضمن هذه التوجهات التي نوهنا عنها آنفاً و يتلاقح في فنه تيارا التعبيرية التجريدية ضمن

الفن الفني والنظر الجمالي

توجهاته اللونية البقية وفن البوب. وبما إن خطاب فن ما بعد الحداثة كسر الحاجز بين فنّي الرسم والنحت فقد جمع (راوشنبرغ) بين هذين الفنيين معاً.

وتعد هذه الاسهامة في مجال تلاقح البنى المجاورة وتوظيف وتفعيل عناصر وخامات البيئة واحدة من توجهات حركة الباوهاوس التي عمقت من طروحات ونتائج (راوشنبرغ) لاحقاً بما يمنحه ريادة ضمن توجهات هذا الخطاب متوسماً مواد وخامات إفرازات الوسط البيئي ومجتمع ما بعد الصناعة فمعالجاته التجريبية عادة تتوسم أشياء مهمة.. إن البحث يكون في مديات حسيات هذا الهامش دون المتن.. انه يقدم لنا نتاجات تضج بالدهشة والتغريب على الرغم من إن فن ما بعد الحداثة.. فن الحياة ذاتها.. لكن (راوشنبرغ) يصدمننا، كما في عمله الماعز المحنط إذ يتوسط السطح التصويري ماعز حقيقي تم إجراء عمليات تجميلية عليها وقد تسورت الماعز بحزام لإطار بلاستيكي لعجلة، ويضعنا (راوشنبرغ) إمام الصدمة ذاتها في عمله النسر المحنط والوسادة المدلاة، انه نسيج متنوع من التشكيل الغرائبي يجعل من المتلقي يصعد عادة من فضاءات الوعي النقدي والتأويلي لديه رغم استخدامه لأشياء وموضوعات هي من صلب مفردات الوسط البيئي للمجتمع المدني ما بعد الصناعي.. إذ هو يربط بين الفن والحياة إلى حد أطلق على فنه تسمية الفن المترابط.. وليس خافياً إن إرهاصات فن الدادائية قد حفرت أثارها في نتاجات (راوشنبرغ) إذ إن فناني الدادائية أصحاب توجهات ترسخ من مفاهيم وتطبيقات الجاهز والتوليف لخليط من المواد والكولاج بإحساس عال من الجماليات

النقد الفني والنظير الجمالي

الفوضوية والنبرات العبثية الحادة من العبث الأخضر إذ سميت حركة البوب أرت ذاتها بالدادائية الجديدة.. وان رسوماته أخذت تنحو منحى تجسيميا ثلاثي الأبعاد وهي تتسم بالديناميكية والحركية والتحول في لهاث من التجريب بعد أن اشترك مع المهندس التقني (كلغر) بإعمال تمزج بين الفن والهندسة التقنية.

لقد بدأ (راوشنبرغ) اختزاليا من خلال تجاربه في إمكانيات التصوير الاختزالي على قماشة اللوحة البيضاء أو السوداء إذ يعد من الرسامين اللاشكليين.. ثم أخذت أعماله تضج بالعناصر المزدحمة التي تجمع بين التوليف والفوتغراف والإلصاق والرسم بفرشاة ذات ضربات انفعالية.. وتوظيف عناصر واقعية في نتاجاته كما حصل في توظيفاته للماعز والنسر أو الوسائد والكراسي فأشكاله الثلاثية تجمع عادة بين ما هو مرسوم ومنحوت مشدداً على توظيف عناصر واقعية. إذ يرى إن العمل الفني أكثر واقعية وتعبيراً إذا تكونت عناصره من مفردات العالم الخارجي.

يملك (جاسبر جونز) مقومات فرادته أسلوبيا وتقنياً فهو يشكل امتداداً طبيعياً ضمن مقولات ترى إن كل شيء إنما يأتي بالمغايرة والعبث واللامعقول متوسماً الخطاب الدادائي، فتتاجاته الفنية تطفح بمنظومة تخيلية تمتلك سر التلاحق بين السهل والصعب في آن واحد.. الواقعي والاغترابي فوق صفيح ساخن، لواقعية أمريكية تشتغل مع فن التحريض والاستفزاز واللهات المتسارع أبداً.. في سيل من التجريب في أعمال الطباعة والكولاج وردم الهوة بين الرسم والنحت

النقد الفني والنظير الجمالي

وهو ليس ببعيد عن نتائج الكولاج أسوة بزميله (راوشنبرغ) و (جاسبر جونز) ينتقي مفردات خطابه الجمالي من وسطه البيئي.. من مكونات الثقافة العصرية الشعبية في المجتمع الأمريكي، موظفا ملفوظات مجتمع ما بعد الصناعة ايضاً فهو يستخدم المصابيح الضوئية وحالات الملابس ودوائر إشكال التصوير وإعمال الطباعة والكولاج والتصوير.. ولكنه لا يغرق في واقعية فجة.. إذ انه يقدم أشياءه في خطابه الجمالي كما يراها هو تحديداً مستفزاً وعي المتلقي بكم هائل من الإيحاءات والتأويل.. إن خطاباته البصرية ذات أصوات داخلية بنبرة عبثية وهي تدعونا الى أن نتأمل وجودياً فعل الزمن.. التلاشي من خلال صيرورة من التحولات الحركية التي تفعل فعلها في الأشياء.. لتعيد الكرة او لتتلاشى عبر مساطر وأشكال دائرية في لوحات تقيس ما يمكن قياسه وما لا يمكن قياسه ابداً.. لهذا الهارب منا ابداً.. أن (جاسبر جونز) يقدم لنا جدل الأشياء.. الأشياء وهي عارية لتوحي لنا عندياتها.. او لا تقول شيئاً محتفظة بإسرارها، و(جونز) يعد محترفاً في معالجاته التقنية فهو مجرب من الطراز الأول.. يختبر عناصره وخاماته ويتنافس خبراتياً في نسيجية تقنياته ومعالجاته الفنية كما هو شان فناني الباهواوس الذين يراهنون فناً وتقنياً في اختبارات مادتهم الفنية عبر التجريب.

إن أعمال (جونز) رغم ما يعرف ببساطتها إلا أنها تحتفظ بسريتها، فلها كيفياتها التي تشتغل مع منظومة حدسية تخيلية ذات توجهات مضامينية وجودية

النقد الفني والنظير الجمالي

تسم بحفرياتها وعدميتها.. إنها خطابات تحيلنا الى مقاربات (ميشيل فوكو) و (هنري ميشو) و (جان جينيه) عبر تناص مضاميني محمل بنبرات عبثية.

إن نتاجات فن البوب.. تشتغل مع منظومة تخيلية حدسية مفتوحة الأطراف إذ تتشظى فيها المعاني بشكل لا يوصف.. ومنظومة كهذه أنما تتوسم اكبر سعة من الفضاءات ذات الاشتغالات والمحمولات الرمزية على الرغم من واقعيتها ألا أنها ليست واقعية تقليدية فجة في الكثير من نتاجات فنانيها وعلى الرغم كذلك من اشتغالاتها على السطح دون العمق ألا أنها تمتلك الخصوبة والسرية فنتاجات كهذه إنما تتماهى أشكالها بجميع المسميات التغريبية.. وبالتطرف الفرداني.. أنها نتاجات لغرض وقائع يومية لأحداث وتلصيقات وصور فوتوغرافية تصور سباق السيارات والتظاهرات والمواد الاستهلاكية والألعاب والحمامات وأحواض السباحة والصور الفضائية.

النقد الفني والنظير الجمالي

اشكالية الاسلوب والاسلوبية في فن التصوير

اذا كانت الاسلوبية علما يعنى بدراسة الاسلوب بوصفها فرعاً من فروع اللسانيات.. اذ ان للاسلوب ابجديات اثراته في المجالات الفنية والادبية والجمالية او من خلال تنافذاته في الفروع الانسانية والعلمية الاخرى عبر تراكمات من التحليلات الفنية تاريخياً.

وقد تنقسم الاساليب تبعاً لتأثيراتها في المتلقي او تبعاً لمنحائها التعبيري عن شخصية الفنان واحياناً يتم تبويب للاساليب طبقاً للمنحى الوظيفي لهذه الاساليب فهناك اساليب تنحسر آلياتها بمحدود المعالجات الادبية والفنية واخرى بمحدود التوصيفات العلمية والبحث العلمي او طبقاً للمنحى الاعلامي والتوجهات الصحفية، بل يتم تقسيم هذه الاساليب احياناً طبقاً لطبيعة المرسل اليه الخطاب الجمالي من المتلقين فهناك اساليب تمتاز بوصفها (رفيعة) كما هو الحال في مرحلة من المراحل التاريخية لطبقات اجتماعية ارسنقراطية مثلاً في المجتمع الباريسي او المجتمع الروسي او في اجواء وطقوس ذات الاتيكات والاعراف التي لا مناص منها وسط اجواء هذه الطبقات، اذ ان هناك اساليب ترتبط بالشعبية والبساطة.. فتتاجات (الفن الشعبي) او ما يطلق به (فن البوب ارت - pop art) على سبيل المثال يخرق مسميات الثقافة الرفيعة ليصعد من مديات الثقافة الشعبية، بل احياناً يتم تصنيف الاساليب تبعاً لمدى المحاكاتية أو المغايرة للواقع في توجهات هذه الخطابات الجمالية. إن الأسلوب إنما يقترن بماهية الشخصية المبدعة بانفعالاتها وتداعياتها الاسقاطية سايكولوجيا والكيفيات الخاصة بمعالجاتها الفنية اذ يعرف الاسلوب

النقد الفني والنظير الجمالي

بوصفه شخصية الفنان ذاته بل هي - انا - الفنان متجسدة في ثنايا عمله الفني لونا وخطاً وشكلاً وملماً وفضاءاً... وموضوعة وتقنية وتعبيراً.. وقد يلزم بعض الفنانين مفردات اسلوبية تتسم بالثباتية العالية في حين يتسم آخرون بديناميكية التحولات الأسلوبية بين أسلوب وآخر او تحولات بينية ضمن مسارات الأسلوب الواحد ويقترن ذلك في حقيقة الامر بجملة من المرجعيات والمؤشرات المعقدة الوجدانية منها والثقافية والبيئية والوظيفية وعلى مستوى النضج والتحول الفني. واذا كانت الاساليب التي يتسم بها الناس عموماً تمتاز بتفردات كل منهم وخصوصية سلوكياتهم بل اذا كان هناك خصوصية أسلوبية أصلاً بين التوائم انفسهم.. فكيف الامر في عالم الكتابة والفن، اذ على الرغم من التوجهات المدرسية والاكاديمية او خطابات وبيانات ذات الحركة او المدرسة الواحدة الا ان هناك تبايناً جلياً بين فناني هذه الحركة او تلك المدرسة، اذ على الرغم من مدرسية الكلاسيكية الجديدة فهناك تفاوت اسلوبي بين رسومات (دافيد) و(انكر) و(كرو)، ومع ان عصر النهضة تتسم توجهاته بالروح الدينية وترسيخ ملكوت الجمال الالهي والتطلعات الانسانية الجديدة وانعكاس اثرات النهضة الفكرية والاقتصادية في المجال الفني فان لـ (مايكل انجلو) اسلوبه الذي يتسم بالنحتية السوبرمانية ذات الهالات التي تمزج بين ماهو مقدس وماهو انساني.. اذ ينتج مشاهد مشرقة قياساً بمشاهد القرون الوسطى واسلوبه هذا يتباين مع اسلوب (دافنشي) ذلك الاسلوب الذي يتدفق بالشاعرية والغنائية التي تصل حد الانوثة والعذرية.. ويتباين أسلوب (أنجلو) كذلك مع أسلوب (رافائيل).. وهكذا تتفرد وحدات او مرتكزات أساسية تمنح هذا الفنان عن ذلك خصوصية الاسلوب، او فقدانه احياناً فالكثير من

النقد الفني والنظير الجمالي

الأعمال الفنية الفجة لا تمتلك مقومات اسلوبية وان امتلكت احيانا فلا تتفرد بخصوصية واصالة هذه المقومات.

لاشك ان للعناصر الفنية ووسائل الربط وطبيعة المنظومة العلاقاتية بين هذه العناصر تجذراتها ودلالاتها من خلال جملة من التأثيرات والمرجعيات المباشرة منها وغير المباشرة والتي تشتغل على مدركات ومنظومات حسية وتخيلية حدسية وعقلية.. فالفضاءات وامتداداتها او انحساراتها او منظومة الخطوط ومدى نسقيتها او تشظياتها وكذلك على مستوى اللون ومدى عفويته او فوراته الانفعالية او دلالاته الرمزية وقد يغدو الشكل ارضية والارضية شكلا في حين هناك اعمال فنية تمتاز بمجدة الايقاعات واخرى تمتاز بسكونيتها او بطاقتها الإشعاعية إيقاعيا او بمركزية ماهو سيادي فيها وما الى ذلك من الصور والدلالات التي ترتبط بهذه العناصر، وفي حقيقة الامر لذلك كما أسلفنا.. أسباب ومسوغات منها ماهو عقائدي..روحي ومنها ماهو سيكولوجي.. ذاتي ومنها ماهو بيئي..موضوعي محيطي..فضلا عن اختلاف طرق التفكير والرؤية والنضج..فمخرجات التتاجات الفنية على سبيل المثال في بيئة الريف تمتاز بعفوية وعضوية وانسيابية خطوطها وانفتاح فضاءاتها وتعبيراتها التلقائية المباشرة،اذ تصطبغ العناصر وطبيعة العلاقة فيها بمسميات البيئة ذاتها لتتفرد بتكرار سمات او وحدات معينة تمنحها بعدا أسلوبيا.

ويبقى للمنحى الرؤيوي او القصصية الرؤيوية للفنان أثرها الفعال الذي يوازي الانتقائية الأسلوبية إذ تشتغل هذه القصصية الرؤيوية مع وعي وإرادة الفنان دون انفصال عن المنحى الذاتي للفنان فتجربة (كاندنسكي) تشتغل طبقا لقصديات

النقد الفني والنظير الجمالي

غائية لا تنفصل عن تجذراتها الروحية الأرثوذكسية بتوجهات رؤيوية تشتغل مع ضروراته الداخلية وازدحامات واكتظاظات الطاقة التعبيرية الشاعرية الغنائية بتوجهاتها التجريدية عموماً، وفي تجربة كهذه تتجلى الفعالية الذاتية من خلال عفويتها وتلقائيتها وتصعيدات المنظومة الحدسية التخيلية فيها، وهذه التجربة بتفرداتها الأسلوبية هي غيرها مع تجربة (موندريان) وحديثه واستفزازاته الجمالية للمتلقي رؤية أسلوبية تغاير عضوية الواقع كلياً لتتفرد بخطابها الهندسي العقلي المثالي المتعالي الذي يتجاوز فيه قوانين الوجود وليس الوجود ذاته..قوانين الوجود.. متوسماً القوانين الرياضية التجريدية المحضة لذلك الأصل المثالي الأفلاطوني الذي يتصل ثيوصوفياً بميتافيزيقيا تفارق حسيات العالم المرئي الى ماوراءه..الى ما يحكم العالم من قوانين..الى أصل.. تجد فيه كل الأشياء انطباقاتها الكلية معه.

وإذا كانت حفريات الأسلوب تتصل مع تحولات تاريخية ترتبط بموقف الإنسان مع المنظومة المحيطية كما هو الحال في السلوكيات البدائية الصرفة التي تتصل مع ما هو آني دون تفكير مستقبلي ومع منظومة فكرية حدسية وحسية تنماهى مع قوى وحاجات شمية وذوقية وجنسية وبايلوجية..الى مرحلة تكوين القرى الزراعية ومراحل التحضر اللاحقة التي انتعشت فيها بدائل وطرق تفكير وتقنيات وأنماط جديدة من السلوكيات تحت ما يسمى بالأساليب الجديدة والتي تمثل أنماطاً تنظيمية متجددة تمثل علاقة الإنسان مع حيثيات العالم الخارجي وتشذبياته الأسلوبية لمفردات هذه الحيثيات عبر التبويب والإدارة والتنظيم والتخطيط وإعادة التخطيط وعمليات التحليل والتركيب والتقويم وبما يمنح تلك

النقد الفني والنظير الجمالي

الأساليب سمة العصر والتجديد..ولاشك ان هناك تحولات تشكل هوة او إزاحات هائلة تتفجر فيها أساليب جديدة كما هو الحال في إفرازات أساليب تشتغل مع المنظومة القيمية الجمالية التفكيكية لفنون ما بعد الحداثة.. إذ أنها منظومة تشتغل مع الاستهلاكي والعابر والفضائحي والتفكيكي والتحريضي والاستفزازي الخنثي والمهمش..منظومة تتقاطع مع الماورائي التقليدي والمدرسي والعقلي والمقدس.. بل هي منظومة تتوافق أسلوبيا مع مخرجات عالم اليوم الذي أمسى فيه العالم محض قرية في ظل الثورة المعلوماتية المطردة في مجتمع ما بعد الصناعة والاشتغال في مخاضات المناهج النقدية ما بعد البنيوية..منظومة تغادر المتن الى الهامش وتتشظى الى مالا نهاية من المعاني.

وقد يرتبط الأسلوب بسمة تصطبغ بها توجهات العصر بأكمله كما هو الحال في الأساليب الرومانسية التي تتوحد جميعا تحت ما يطلق عليه بـ (الأسلوب الفكري) اذ ان الرومانسية تشكل عصرأ يجد ذاته تشتغل فيه كل الأساليب رومانسيا على مستوى الأغنية والقصيدة واللوحة والقصة والرواية..بل يشمل ذلك صرعات الموضة والتقاليد السييسو - رومانسية.

ولا تقتصر الأسلوبية كما تم التنويه الى ذلك على المنحى التطوري المتحضر على مستوى الإنتاج الفني، بل هي سمات تفرز نفسها من خلال ملازمتها خصوصية الأداء في نتاجات فنية ما.. فأسلوبية النتاج الفني البدائي..أسلوبية تتسم بالواقعية غير المباشرة ذات الدلالات الرمزية الى حد ما وهي نتاجات تمتاز بالسماجة والتلقائية والخشونة تتوافق مع خشونة وسماجة وقدرية الوسط الخارجي

النقد الفني والنظير الجمالي

وطبيعة سلوكيات الفورات الانفعالية للبدائي ذاته وصراعاته ومخاضاته مع هذا الوسط.

كما يتصل الأسلوب بطبيعة مرجعيات محددة تمنحه خصوصيته وتفرد.. فالأسلوب في الفن الإسلامي يستقي مرجعياته من ثوابت محددة تتمثل بالقران الكريم والسنة النبوية والإرث المعرفي للمفكرين المسلمين واثراءات المنجزات الحضارية قبل قيام الإسلام، اذ إن التأويل يشتغل بمحدود هذه المرجعيات ليتفرد الأسلوب بمجمله من السمات في فن التصوير مثلا كالتسطيح والتكرار والتجريد والوحدة في التنوع او تساوي المنظومة القيمية لوحدات العمل الفني.. وهكذا كان الفن المصري القديم يحتفظ بخصوصيته الأسلوبية اذ تتسم وحداته البصرية بالتكرار والثبات لجملة من المرجعيات الوجدانية وان لهذه الشواهد الأسلوبية أحكامها الجمالية التي تتوافق مع توجهاته هذه اذ تتسم الأحكام الجمالية هنا بسمتي الموضوعية والإطلاق ويتقوض الذاتي والنسبي لرسوخ العناصر والمعالجات ذات المرجعيات الموضوعية ولتوافر مرجعيات لا مناص من الركون اليها.. وهنا تشكل الملامح الأسلوبية أبعادا على مستوى الفكر والتلقي والذائقة والأحكام الجمالية.

قد تشكل الأسلوبية في تفحصها للمعالجات الفنية الجديدة لأسلوب يشكل إزاحة مجد ذاته.. إزاحة لقرون من فن الرسم.. فهناك نتاجات تشكل عتبة تفصل بين عالمين.. عالم يقوض بفعل هيمنة الإزاحة الأسلوبية الجديدة وعالم جديد يستقي مصادر إبداعه من ذات العتبة الخلاقة على كل ما هو تغريبي من الاساليب وجديد، ولنسمي على سبيل المثال وليس الحصر خطابا فنيا يشكل إزاحة مجد ذاته وليكن

النقد الفني والنظير الجمالي

لوحة (آنسات افنيون) لـ (بابلو بيكاسو) فخطاب جمالي كهذا يقلب كل معادلات فن الرسم الكلاسيكي والرومانسي والواقعي بل والانطباعي أيضا.. انه ازاحة لرؤية جديدة للأشياء يتمثل بخلق قيم استيطيقية جديدة تؤسس طروحات رؤيوية جديدة في عالم التجريد والتعبير والتكعيب ومسميات ما بعد حداثوية تشتغل مع الوجودية والعدمية والعبث واللامعقول بل مع الغريزي والوحوشي انها فعل ازاحي أسلوبي جديد، اذ إن هذا الخطاب التكعبي يمتلك كل مواصفاته التي تتسم بالأصالة والإزاحة والاختراق.. وهو أسلوب فني لا متمي ولا يعود الى لا متمي اخر يتمثل بـ (بابلو بيكاسو).

إن إضافات معينة ضمن معالجات تقنية قد تشكل قفزة هائلة في فن التصوير فإضافة المطبوعات اليابانية في الرسوم التعبيرية لدى عدد من الفنانين أمثال (كوخ) و(كوكان) وما أعقبها من توظيف الأشكال الورقية والصحف لدى التكعبيين يشكل مجد ذاته ثورة في عالم الأسلوب.. والأمر لا يتوقف بحدود هذه الاضافات التي تبدو بسيطة وغير ذات أهمية بالنسبة للقارى اذ الامر يتجاوز ذلك الى ما ورائه من تاثيرات في فن الرسم.. فهناك امسى معطى جديد لمفهوم الفن ذاته، اذ ان فن الرسم.. محض لعب حر.. محض اساليب تقوم على المعالجات البنائية التقنية.. بل مخاضات تجريبية بنائية شكلانية خالصة تقوم على اساس من اللعب الحر ليس الا... ويشكل هذا مجد ذاته فضاءات خلاقية في عالم التعبير والتجريدين ونتائج ما بعد الحداثة.

انا نعني بذلك حقاً عندما نؤكد مقولة ان الاسلوب يتمثل بالانسان ذاته - الفنان ذاته - اذ ان نتائج (بابلو بيكاسو) رغم التحولات والتقاطعات الكبيرة

النقد الفني والنظير الجمالي

فيها لا تمثل الا (بيكاسو) باستبطاناته ومشاكساته وتمظهراته وتجلياته..وان هذه التحولات بين مراحل الفنية من كلاسيكية وانطباعية ووردية وزرقاء وبطولية..غير منفصلة عن تاثيرات جمّة اخرى ولكنها لا تؤكد الا حقيقة واحدة تتمثل بترسيخ مفهوم الاسلوب الفردي.

ان الاسلوبية تعنى بدراسة الوحدات او السمات التي تتكرر بشكل مباشر وغير مباشر والتي تمنح صفة الاسلوب للمعطى الجمالي ودراسة الكيفيات التعبيرية واقراناتها الوجدانية والتقنية والبيئية والثقافية... من خلال دراسة اليات التلقي لهذا الاثر الفني دون غيره وانعكاساته وتأثيراته والمصادر ذات العلاقة بهذا الاسلوب.

ويعد الاسلوب طريقة نعبر بها عن رؤيتنا للعالم وللضرورات الداخلية للذات الفنية والانسانية وقد يصطبغ الاسلوب بمحפרات وتوجهات ومعالجات ومسارات اخراجية متعددة منها ماهو رمزي او تعبيري او تجريدي وما الى ذلك من المسميات التي تمنح الخطاب صبغة اسلوبية من خلال تظافر تفاعل الافكار والرؤى والمشاعر والمعالجات الادائية والتقنية لتشكل توجهات عامة لهذا الاسلوب دون غيره من الاساليب الاخرى.

ان هناك اساليب فنية تمتاز باثرائها المعقدة لتتاجات لاتمنح نفسها مرة واحدة..نتاجات نجد فيها جديد كل مرة نخوض آليات التلقي فيها، وقد نكتشف ذلك عبر اساءة القراءة تارة وعبر الانفتاحات الجشطالتيّة لتناص من المعاني التي تشظى ابداء..وكسر افق توقع المتلقي..ولناخذ اسلوبية (فاسيلي كاندنسكي) الذي لايجرد خطاباته الجمالية تجريدا خالصا انما يمنحها تجريد يتلاقح بالعضوية ذات

النقد الفني والنظير الجمالي

الارتجافات الغنائية الحساسة انها خطابات تستفز الروح جماليا لتفجر فيها سيلا من الفرح الغامر والبكاء المر معاً... ولو تم فحص مرجعياتها لتظافرت حزمة من التأثيرات التي تتماهى بما لا يجعلها تعد تأثيرات محددة بالمرة.. فتارة تطفو على السطح جلية وغير جلية تأثيرات تعبيرية (كوكان).. وعدم تحديد ملامح التأثير هنا تحديدا لان (كاندنسكي) يستلهم منها البوح الاستبطاني لهذه التعبيرية الموشاة بالرمزية لدى (كوكان) وتأثيرات اخرى تقوم على اللعب الحر والتلقائية المباشرة لدى (بابلو بيكاسو) هذا الفنان الاخطبوطي في تناقضاته وتأثيراته فضلا عن تأثيرات الفورات الانفعالية الوحشية لدى (هنري ماتيس) وعجائنه اللونية ذات التسطيحات التجريدية.. انها نتاجات فنية عصية ان تمنح كفياتها للمتلقي وهكذا الحال ازاء نتاجات فنان عربي يمتلك تاسيساته الاسلوبية التي تشظى الى حد نفقد تشخيص ملامح اي من التأثيرات في نتاجاته ذات المرجعيات العديدة.. منها رافدينية واسلامية وبغدادية تأثيرات، (مايكل انجلو) و(هنري مور) و(بابلو بيكاسو) و(ميرو) و(كلي) وتأثيرات اخرى.. ويبقى الامر معلقا اذ لاحكم جمالي بمنح تلك المرجعيات تأثيراتها بشكل حاسم.. اذ تتسيد اسلوبية (جواد سليم) تحديدا تلك الاسلوبية باشكالياتها ومخاضاتها التي افضت به الى ان يعالج في احدى المصححات العقلية في المجتمع الغربي فقد تم اتهامه بان نتاجه الفني رائعته - نصب الحرية - مزيج من التأثيرات والتلاقحات لاساليب متعددة منها ما هو واقعي.. ورمزي.. وتاريخي ولكن النقد الفني انصف (جواد سليم). اذ ان - نصب الحرية - (جواد سليم) كله.. يتماهى فيه العراق كله.. وتبقى الاساليب عملية تلاحق في الرؤى والتقنيات والأفكار والبنى.

النقد الفني والنظير الجمالي

انها اشكاليات حقيقية تضعنا عند مفترق طرق فالاسلوبية تتفحص اساليب منها ماهو فردي يخترق التعاقبات الفترية ومنها ماهو فردي يشكل احد السمات الملازمة للاسلوب الفكري بل هناك دراسة لتحولات الاسلوب الواحد نفسه وتباين ضمن اساليب تتوحد ضمن الاسلوب الفكري.. بل هناك اشكالية في المعايير التي نحتكم من خلالها الى أي من المرجعيات تشكل اصل بنائية الاسلوب ودلالاته التعبيرية والرمزية والتي قد تكون منفردة او مجتمعة. واذا كان الاسلوب ذات الفنان نفسه فما هي مديات اقترانه بتأثيرات ومرجعيات اخرى تاريخية وبيئية ووظيفية وثقافية.

الفنون الشعبية بين الذاتي والموضوعي

تعد الفنون الشعبية، الأرضية الأكثر صلابة للابنية الفنية، رغم حداثة هذه الأبنية، بدليل ان هذه الحداثة في مجتمع ما تبحث عن ملامح تبرز مقوماتها أي تمنحها اصالة وخصوصية من خلال توظيفها لرموز ومضامين واشكال هي اصلا تشكل ارثاً لما يسمى بالفنون الشعبية، وهي شأنها بذلك شأن التفكير الحدسي لدى الفيلسوف الإيطالي (بندتو كروتشه) الذي يضع فيه الحدس اساساً لكل انماط التفكير الأخرى... والفنون الشعبية، انما تقوم على حدسية ذات شفافية وعمق تعبيري عال الحساسية.. كما ان الرسم الحديث غير بعيد عن التوظيف لملامح الفن الشعبي اشكالاً ومضامين وتقنيات... فبابلو بيكاسو انما تتجلى حذاقته وفطنته من خلال استلامها للفن الزنجي الأفريقي والفن الأسباني القديم.. وفي حقيقة الأمر ان تلك الفنون هي فنون وليدة الأثر الجماعي الشعبي ليس الا.. وهي فنون مشبعة بالرموز والدلالات والثراء التعبيري والابتكارات الشكلية... كما ان من الضروري التنبيه الى ان الفنون الشعبية تستند الى ثقافة هي من الرصانة مادمنّا نعرف الثقافة على انها كل معقد ومركب من العادات والتقاليد وانماط التراث المادي والمعنوي.. فالفنون الشعبية محملة بكل هذا الكل ذو البنية التركيبية المعقدة ان لم تكن تحمل خصائصه ذاتها.. والاشكال والدلالات تمتاز بقوة الأساس المرجعي فيها وبشدة ارتباطاتها بالمعالم الدينية والسحرية واللاشعورية والأسطورية والخرافية، انها انعكاس للاشعور الجمعي لذاكرة الأمم.. ترتبط باعياد وطقوس وسلوكيات كل المجتمع، وهي بذلك امست تفرض سطوتها، مما دفع العلوم النفسية والتربوية والجمالية وعلم الأجناس والتاريخ الى ان تسعى الى دراسة الفنون

النقد الفني والنظير الجمالي

الشعبية ومعرفة تصنيفاتها ومرجعياتها، فضلاً عن تقصي عمق إيجاءاتها التعبيرية، فالاشكال الزخرفية في فن البسط الشعبية المحلية في العراق مثلاً غير منفصلة عن اشكال ذات دلالات سومرية كما هو الحال في شكل الزقورة مصورة بمنظور عين الطائر، وهي تتولد لاشعورياً خلال هذا المدى الواسع من السنين، كما ان شكل البساط ذاته باستطالته تقسيماته الجانبية والوسطية غير منفصل هو الاخر عن شكل الأرض التي تم حرثها في القرى الزراعية... بالمحصلة فهي فنون ذات علاقة وثيقة بالمنحى البيئي ان لم تكن اصلاً " فنون بيئة، وهي كذلك حقاً لما يترسخ فيها من مبادئ واساسيات الفن البيئي والذي تعد انبثاقاً لطبيعة مادية وفضاءات وخامات وطقوس وأجواء، البيئة التي يبتكر فيها بل غير منفصل عن سلوكيات البنية الشخصية وطبيعة معتقداتها وفلسفتها وامزجتها وأساليبها الادراكية وأنماط التفكير لديها.

فالبيوت البغدادية القديمة (الشناشيل) كنمط من أنماط العمارة الشعبية في العراق تعد استجابة وظيفية وذوقية وجمالية وفقاً وفاقاً ومتطلبات الوسط البيئي وهي تعد فناً شعبياً وبيئياً في آن واحد تتوفر فيه خصائص فنية وجمالية تمتاز بعمقها التاريخي وبمقدار توافقها والطقس العراقي واجوائه صيفاً وشتاءً فضلاً عن توزيع بنى الديكور الداخلي من غرف، وادوار البيت البغدادي الشعبي غير منفصل هو الآخر عن قيم وعادات اجتماعية.

ان العناصر الفنية في الفنون الشعبية تقترن بدلالات جمالية ذات قيمة ايجائية تعبيرية ما فالعناصر البنائية في الفنون البصرية على سبيل المثال انما تحمل نفس هذا الاتجاه فالخط المنحني غير الخط المستقيم، الاول يرتبط بالغريزي والفطري والتلقائي

النقد الفني والنظير الجمالي

والحدسي والذاتي.. في حين يرتبط الثاني بالموضوعي والعقلي والاستدلالي والمكتسب وهكذا هو الحال على مستوى العناصر البنائية الأخرى من شكل وفضاء، وعلى الرغم من الاختزالية والبساطة التي تتوفر في الفنون الشعبية، إلا أن سمات كهذه تشكل ثراء وليس سذاجة، بل إن السذاجة في مثل هذه الفنون تعد قيمة جمالية محمله بالدلالة والتلقائية والآنية، والسماجة هي الأخرى تعد خاصية جمالية في الفن الشعبي، والما الذي يجعل فطرياً مثل (هنري روسو) بما تمتاز به رسوماته من سذاجة وبساطة أن يشكل أحد الأعلام المهمة في مسيرة تاريخ الفن الأوروبي الحديث ومنافساً في جماليات نتاجاته الفنية لنتاجات (بيكاسو) و(كاندنسكي) و(دالي).

والفنون الشعبية على مستوى الأدب المحمل بالمضامين يعد أكثر وضوحاً في تعبيراته عن أفراح وآلام وقضايا الشعوب ويتمثل ذلك عن أصناف أدبية عديدة على مستوى الرواية والقصة والشعر والسيرة الذاتية والأمثلة الشعبية والأغاني والموشحات، والفنان التشكيلي الشعبي بمعالجته الفنية إنما يوظف أخيلته التي تطفح بالحدسي، فنتاجاته مشبعة بالغريزي والعضوي والحيوي بالشكل ورموز طوطمية وجنسية وسحرية... تتشابه في معالجاتها إلى حد كبير مع البدائي والفطري وفنون الأطفال، إنها تتوهم بالطبيعي والخام والمباشرة... والتداعيات القرية من الحركة الروحية، فالنتاج الجمالي يعد ضرباً من السحر والجمال رغم أنها فنون ترتبط بالوظيفة والتطبيق.

النقد الفني والنتظير الجمالي

جاكسون بولوك وتشظيات التعبيرية التجريدية

لعل (جاكسون بولوك) الاوفر حظاً من الفنانين مابعد الحداثيين ممن يحفروا في ذاكرة المتلقي مسميات جديدة في فن الرسم على مستوى الرؤية والتقنية والذائقية والاسلوب.. اذ يعبأ الروح بالدهشة والتلقائية والصدفة.. فهو انما يمارس طقساً من اللعب الحر.. مقوضاً قروناً من ايجديات فن الرسم.. ليصعد بذلك من ذاته المبدعة تعالياً يرتقي فسحة عالم من المطلق.. اذ يشظي كل الاشياء.. الخط.. اللون.. الشكل.. المنظور.. فهو انما يشظي المركزي والثابت عبر آليات المنهج التفكيكي.. متوسماً غائياته في محض معالجاته تلك.. صاباً الوانه فوق ارضيات هائلة او معالجا سطوحه بالسكاكين والمالج مستكشفاً بذلك طرائق جديدة في التعبير الفني لينأى بعيداً عن مسميات الشكل.. في فن تحديداً هو فن اللاشكل.

ان (جاكسون بولوك) انما يستمد رؤيته من منطلقات الحركة التعبيرية التجريدية ذاتها.. اذ تتقوض فيها التقاليد المدرسية وتتفكك الاسس والمعالجات المحاكاتية الاكاديمية.. انها تعمل على خرق الثابت.. وبحث توليدي استكشافي في عالم التجريب والبحث التقني بعيداً عن الجاهزية والمؤسس له.. ونتيجة لتشظياتها تلك سميت بأسماء عديدة.. كالالية والبقعية والحركية والتجريدية الغنائية.. ومما ينوه له ان التعبيرية التجريدية لها ارتباطاتها الشيوصوفية فهي تتواشج مع توجهات روحية تتلاقح مع تجريدية كاندنسكي وموندريان وماليفيتش.... وتعد انعكاساً

النقد الفني والنظير الجمالي

لمخاضات تجريبية مقترنة بدوافع نفسية.. تجدد فضاءاتها في الملاذات الذاتية المبدعة للفنان التعبيري التجريدي.. فهي لا تنحسر مواصفاتها الاستطيقية في مخرجاتها فحسب بقدر ما تنصب بالكيفيات والمعالجات التقنية التجريبية.. في غمار فوضى التجربة الفنية ذاتها ومن فوضى اللعب الحر.. مستفيدة بذلك من الارث. الاستطقي الدادائي في مسمياته للحرية الذاتية في اثناء التعبير فضلاً عن مكتسباتها من المخيلة السريالية والروحي لدى الحركة التجريدية.

التجربة الاستطبيقية في الفكر الفلسفي

إنَّ التجربة الاستطبيقية تاريخياً ومنذ عصور موعلة في القدم إنما ترتبط بمجالات وضرورات بل التزامات وواجبات يوظف من خلالها الفنان نتاجاته الفنية وفق أغراض سياسية وسحرية وأخلاقية ودينية... وحتى الفن لدى اليونان قديماً ولدى الفلاسفة قبل (سقراط) لم تنفصل التجربة الاستطبيقية عن معان ووظائف أخرى مما أبعداها عن مراميها الحقيقية كتجربة جمالية خالصة... لتتقرن بالمنفعة والخير والفضيلة والتسامي... ورغم أن (سقراط) قد منح الفلسفة إبعاداً إنسانية حيث كان الفكر الفلسفي يعنى بالكونيات والماديات من دون الوجود الإنساني... فالعقل لدى (سقراط) يشكل أساسيات في التلقي الجمالي غير أن الخالص ضمن أبعاد التجربة الاستطبيقية، بل أن الفن ذاته لدى (سقراط) ابتعد عن تظاهراته الحسية ليعنى بالاستبطانات الداخلية ومعاني العدالة والأخلاق، و (أفلاطون) هذا الشاعر ذو الحساسية الجمالية العالية.. جعل هو الآخر من العقل منهجا في التجربة الاستطبيقية ليسير على خطى أستاذه (سقراط) وذلك يعود إلى أسباب عديدة منها أن (أفلاطون) لم يكن فيلسوفاً فقط بل رجل سياسة وتربية وأخلاق... وإن إفرازات عصره تملي عليه مواقف يجنح منها إلى العقلي والمنضبط متحولاً إلى المعقولات والكليات والثوابت بفلسفة صوفية ذات منحى تأملي لم ينفصل عن تأثيرات مضامين النزعات الدينية والميثولوجية القديمة ممثلة بالإرث الفكري

النقد الفني والنظير الجمالي

والعقائدي للحضارة اليونانية والهندية والمصرية والرافدية... وبما أن التجربة الاستطيقية ممثلة بمنتج الموضوع الجمالي والموضوع ذاته ومتلقيه، فإن منتج الموضوع الجمالية إنما يستند إلى معرفة لا عقلية.. تتصل بالعالم الإلهي الذي يلهم الموضوعات الجمالية بأسباب الخلق الفني وكيفياته.

والمعرفة اللاعقلية تأخذ معاني ومصطلحات عديدة منها اللاشعوري والغريزي واللاوعي أحياناً، والمعرفة اللاعقلية برائي معرفة حدسية.. تأملية.. استبطانية.. وإلا ما الذي يجعل من موضوعات جمالية لفنون بدائية تمتلك اثرات حسية جمة شكلاً ولوناً وخطاً ولمساً... بغض النظر عن مضامينها القيمة..؟ والحدس هنا.. يتمثل بحدس الفنان إزاء موضوعته الجمالية وحدس المتلقي كذلك إزاء هذه الموضوعة.

إنّ توجهاً كهذا يتوسم حدسية صوفية ذات منحى استبطاني لماهية الأشياء الأقدر على معاينة الاستطيقى المثالي ومكاشفته، لذا فإن منتج الموضوعة اقرب منه إلى مطالعة الأسرار الإلهية ومكاشفة حقائق الأشياء... وبما أن (أفلاطون) يبحث عن الكامل والجوهري.. المثال.. الذي تسمو نحوه الذوات من خلال رابطة الحب.. فالفنان يرتقي في موضوعاته الجمالية متوسماً نسغية صاعدة من الجماليات الجزئية إلى الجماليات الكلية وهي جماليات معقولة تكمن في ذات ماهيتها الجمالية.. والمتلقي يتبع مسارات الفنان نفسها في توجهاته هذه..

النقد الفني والنظير الجمالي

والفنان في موضوعاته الجمالية هنا تحديداً إنما يحاكي.. الأصل.. الذي يتصل بعالم المثل عالم الحق والخير والجمال.. عالم الحقيقة واستبطانه لها.. بعيداً عن مظهرات العالم الجزئي.. وانفعالاته.. فعالم الفن نسخ لعالم الحس المشوه الذي يحاكي عالم المثل..

ويمكننا أن نسوق مثلاً لضروب من التجارب الاستطيقية في هذا المجال، فالمثالية في مواصفات الظواهر الجمالية الأفلاطونية كانت تمتاز بالموضوعية تلقياً وحكماً جمالياً، فضلاً عن أن التجربة الاستطيقية في الفن المصري ومنه فن التصوير الذي يمتاز بوحدة المبادئ والأسس والذي أعجب فيه (أفلاطون) ذاته ويمكننا تلمس ضرب آخر من التجارب فالتجربة الاستطيقية الإسلامية وطبيعة الأحكام فيها تمتاز بدرجة من الثبات والموضوعية العاليتين لوحدة المرجعيات فيها ممثلة بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة والتراث الفكري الإسلامي والإرث الحضاري قبل الإسلام، فضلاً عن تأكيد (أفلاطون) على ضرورة محاكاة الفنان للأشكال التجريدية الهندسية بوصفها أقرب إلى جوهر الحقيقة وعالم المثل وابتعاد الفنان عن التزييف وخداع الحواس.

إنّ أطروحات (أفلاطون) تعد سعيًا لتأسيس الأنموذج الاستطقي وما على المتلقي إلا أن يرتقي بنسغة صاعدة للأنموذج الاستطقي لدى (أفلاطون) بخصائصه المثالية العقلية والذي يتدرج تحت مسميات الجماليات الميتافيزيقية،

النقد الفني والنظير الجمالي

وأطروحات (أفلاطون) تشكل مرجعيات أساسية في الدراسات الجمالية طبقاً ومساراتها التاريخية، إذ يظهر تأثير ذلك جلياً في موضوعة التجربة الاستيطيقية لدى (أفلاطون) ودون شك لدى (كانت) و (هيفل) و (شوبنهاور) و (برجسون) و (كروتشه) و (هوسرل)... وفي أطروحات الفكر الفلسفي والنقدي الحديث منه والمعاصر الذي يبحث في المطلق واللامرئي إذ تشكل الفلسفة الجمالية هنا نسفة صاعدة لما وراء التمظهرات الجمالية الحسية.

إن موقف (أفلاطون) من التجربة الاستيطيقية بشقيها العقلي واللاعقلي، إذ أن الشق الثاني يستحضر الغريزية بل حتى الحيوانية بأشكالها البدائية الخام التي عدت بلورة لمناهج نقدية ونفسية بل ورؤى جمالية تم توظيفها في حركات ومدارس فنية.. وليس من شك في أن الناقد الانكليزي المعاصر (هربرت ريد) قد تأثر بهذا المنهج الأفلاطوني من خلال دراساته النقدية إزاء استخلاصاته الجمالية البدائية والحديثة وفنون الأطفال.. وغيرها من الفنون التي تعول على هذا الاتجاه، كما أننا نتلمس ذلك في نتاجات الفن الحديث وطبيعة التلقي الاستيطيقي فيها، فننون مثل الرمزية والتعبيرية والوحشية والسريالية ليست ببعيدة عن الحدسية بأشكالها الغريزية اللاشعورية التي تتصل بالتخيلي والعاطفي والحيوي في ديمومته البدائية وإن موضوعة القوى اللاشعورية ودورها في المنحى الاستيطيقي لم تكن بعيدة

النقد الفني والنظير الجمالي

بتأثيراتها في عالم التحليل النفسي (سيجموند فرويد)، إذ أن اللاشعور يعد فاعلاً على مستوى التشييد الجمالي وبقدر اتصاله بالذاتي والتخيلي ومخرجاته إبداعياً.

وليس من شك في أن منطق التجربة الاستطبيقية منطق إنساني يمتاز بالحس النقدي التأويلي مما يبعده عن التبويب والتصنيفات الباردة فالأصالة فينتاج الفني يمكن أن تتوسمها في فنون تتصف بالعفوية والعذرية والفطرية بدليل إن مثل هذه الفنون تشكل مصدراً حيويًا في نتاجات الحداثة وفن ما بعد الحداثة.. ممثلة بالشعبي والميثولوجي والسحري والبدائي.. وإلا ما الذي يجعل فنان مثل (بابلو بيكاسو) يتوسم الفنون الأسبانية القديمة والفنون الزنحية البدائية في تشييد بناءاته الجمالية على مستوى الخطاب البصري..؟ أو قصيدة (غابرييل غارسيا ماركيز) من خلال استلهاماته للسحري والميثولوجي في نصوصه القصصية والروائية المبدعة.

أما الشق الثاني من مناهج التجربة الاستطبيقية لدى (أفلاطون) فيتجلى في بحثه الفلسفي متوسماً منهجاً حدسياً بآليات عقلية وهذا يبدو جلياً في تمجيده للأشكال الهندسية ذات البنية المنطقية العقلية.. ويمكننا توضيح أهمية هذه البنية في فنون عديدة ففي الزخرفة الهندسية وبخاصة في الفن الإسلامي التي تتسم بمنطقية أشكالها وبتكرار وحداتها بشكل متتال مستمر مما يمنحها الوحدة في التنوع ويمدها بإيحاءات اللامتناهي في فضاء جليل يتجاوز فيه المتلقي أبعاد حسية المربيات الجزئية.. كما يمكننا تلمس ذلك في تشييدات التكعيبة والتجريدية والفن

النقد الفني والنظير الجمالي

البصري... التي تلتزم بالتوجهات العقلية في معالجاتها البنائية، إذ يظهر ذلك في النتائج الفنية لدى (جورج براك) و (بابلو بيكاسو) و (فرنان ليجير) و (فازريللي) و (موندريان) وآخرين.

وعلى مستوى التلقي الاستطقي يبدو أن (أرسطو) بقدر ما يمنح النتائج الفني بمسمياته المختلفة اثراته الحسية ومباشرته في أثناء عملية التلقي.. لكن لا تسويف في هذا النتائج.. ولا حرفيه تصل حد النمطية والآلية.. ولا مباشرة تصل حد الابتذال.. ولا مهنية تسقط الإبداعي والرؤيوي فيه، بدليل انه منح الفنان ولنقل الشاعر تحديداً قيمة أرفع من المؤرخ وإن كان (أرسطو) محقا بحكمه على الشاعر إلا أنني لا أرى مسوغاً للمقارنة بين مجالين مختلفين لا يجمع بينهما أي بُنى مشتركة.. عالم الشعر الذي يقوم على لغة الصورة والعاطفة والتخيل وعالم التاريخ الذي يستقصي الحقائق مع وجوب الدقة والموضوعية، إذ أن (أرسطو) منح الشاعر الفعل النبوي من خلال توظيف ذلك في خطابه الجمالي بوصفه احد طرفي التلقي الاستطقي.

وبقدر ما منح (أفلاطون) المتلقي بنسغة صاعدة إلى مثال منحه (أرسطو) نسغة تجعل منه يعيش تفصيلاً تظهرات حسية الخطاب الجمالي حيث يشكل ذلك تكافؤاً حقيقياً لمثل هذه النسغة الصاعدة.. وبالمحصلة فالمتلقي في نهاية المطاف ليس يبعد عن المثالية الأفلاطونية ذاتها لكن برؤى ومناهج أخرى...

النقد الفني والنظر الجمالي

إنّ تقنيات الخلق الفني لدى الفنان تكمل ما لم تستطيع الطبيعة إكماله ولا يقف الفنان بمحدود حرفة النقل الواقعي وإنما ينبغي له أن يعبر عن ما يجب التعبير عنه، كما أن التجربة الاستطبيقية لدى (أرسطو) تبحث في ذات التوجهات الحسية والتجريبية والحرية والعلمية ودور العقل الإنساني في الخلق الفني وعدم انفصال التجربة الاستطبيقية عن الفعل السلوكي التربوي والأخلاقي كما يظهر ذلك جلياً في عالم المسرح مثلاً، وإن كلاً من الخلق الفني والتجربة الاستطبيقية لا ينفصلان عن الجانب المعرفي لدى منتج الموضوعة الجمالية.

إنّ (أرسطو) بقدر ما يمنح الخطاب الفني ماديته وحسيته منحه بُعد المتسام.. انه جدل الاستطقي بما هو كامن فيه وما هو متسام عليه.. وبهذه الأطروحات كان لـ(أرسطو) تأثيراته الحساسة في موقفه من التجربة الاستطبيقية ولنقل من العملية الفنية إجرائياً بعيداً عن تطرفية (أفلاطون) في نزوعه البنائي الفوقي المتعال.. إذ أن استطبيقية (أرسطو) تكمن في هذا الواقعي.. بما فوقه.. وإن المتلقي إنما يستجيب للمحسوسات الجمالية وفق تظاهراتها الخارجية قبل أن يعي ماهيتها، ومتلقي كهذا غيره لدى (أفلاطون) والذي يستجيب لماهية المحسوسات الجمالية أولاً بوصفها شرطاً مثالياً متعالياً في التجربة الاستطبيقية.. وبذلك منح (أرسطو) التجربة موضوعيتها وفق مقولتي الزمكان، وبهذا كان مؤثراً مستوى الحركات الفنية

النقد الفني والتنظير الجمالي

والاتجاهات والمذاهب الفلسفية والنقدية وموقفها من التجربة الاستطبيقية.. مثل
الوضعية المنطقية والذرائعية والشكلانية والبنوية...

وفي انعطافة ذات مرجعيات أفلاطونية نجد إن التجربة الاستطبيقية لدى
(أفلوطين) تنحو منحى تأملياً وفق منهج صوفي، فالمتلقي الجمالي يتلقى موضوعه
الاستطبيقية بوصفها الأقرب إلى طبيعة نفسه.. والموضوع الجمالي وما تشكل في
صوره إنما يرتقي عن ماديته بوصفها مادية قد تشكلت في صورة بفعل إبداعي
مفكر.. فاسقط منتج الموضوع الجمالي الفكرة على مادته لتنحو منحى جمالياً
وهناك نسغة صاعدة فالجمالي يكمن في العلة أكبر من المعلول والجمالي أكبر منه
في الصورة المشكلة منه إلى المادة العمياء التنظيم في تظاهراتها الخارجية.

إن (أفلوطين) لا يرى أن هناك قبحاً وإن تمثل بالمادة ذاتها والجمالي لدى
الفنان أكبر منه مما هو عليه في الصورة المشكلة من قبله وهكذا.. لكن يبقى الأساس
الذي يستمد منه الفنان موضوعاته الجمالية إنما يتمثل بالعالم العلوي ممثلاً بعالم المثل
شأنه شأن... (أفلاطون).. إذ يعد الأخير ذا تأثيرات جمالية في رسم أساسيات
التجربة الاستطبيقية في الفكر الأفلوطيني.. ويشكل عالم الميتافيزيقيا الماهية الحقيقية
للجمالي الذي يعد مثالا لكل مسعى فهو الجمالي الكامل الذي لا يتضاءل ولا
يتجزأ بل يفيض في إثراءاته.. فالمتلقي يتصاعد من حيثيات العالم المرئي وتظاهراته

النقد الفني واللّطيف الجمالي

إلى عالم ما بعد الحس من خلال استلهام القوى الروحية منجذبا بالحب إلى مصدر النفس ذاتها التي تعد نقطة ضئيلة أمام رحابة المطلق.. الله..

فالمتلقي وفقاً لتصور كهذا ينحو منحىً صوفياً من خلال تمثل عالم العقل ومجاوزته لتمظهرات عالم الحس.. وهذه الأفكار تعد منتقاة أصلاً من الفكر الأفلاطوني لكنها لدى (أفلوطين) أقرب منها إلى المنهج الديني الصوفي منها إلى المنهج الفلسفي، لذا سرعان ما وجدت تطبيقاتها لدى المتصوفة المسلمين والفكر المسيحي في القرون الوسطى.. وإن مسعى مبدع الموضوعات الجمالية في توجهاته هذه ليس لذات تلك الموضوعات وإنما لتوصله تلك الموضوعات إلى ما يوحد مع الذات الإلهية فهي غاية أساسية تقف وراء الاستطيقى.

تأخذ التجربة الاستطيقية لدى (كانت) مسارات وآفاقاً جديدة، فهو لم يضع محمولات تكبل هذه التجربة بالمنطقي والاستدلالي كما أنه لم يتطرف في الجانب الوجداني وعوالمه الخيالية والحدسية حيث تجمع التجربة الاستطيقية لديه بين هذين الاتجاهين المنطقي والحدسي معاً، والموضوعة الجمالية التي تحمل خصائص الرائع كأحد أطراف التجربة الاستطيقية لا تنتج حقاً إلا بجمع هذين الطرفين المتناقضين بتوافقية عالية.

وإنّ حيثيات التجربة الاستطيقية وفقاً لأطروحات (كانت) لا تحكمها ردود الفعل الانعكاسية النقدية من قبل المتلقي وقد منح الدراسة في الجمال علماً مستقلاً

بها مؤكداً مبدأ الذاتية الغائية.. الذاتية التي تعنى بالحكم الجمالي والتي تستوجب التثام تجربة الذات الإنسانية مع الطبيعة.. ويعد هذا المبدأ مستمداً من القدرات الذاتية.. مما ينتج عند حكمنا جمالياً أساسيات تكمن في ذات المتلقي من خلال توافقيته بالجميع بين المنطقي والحدسي.. الفهم والخيال.

إن الحكم الجمالي منزّه من الغرضية ويلتزم الشعور الداخلي للمتلقي، وقد فصل (كانت) بينه وبين الأخلاق والطبيعة، ويتوسم المتلقي الشعور بالرضا والتمتع باللذة الجمالية ولهذا يأخذ الحكم لدى (كانت) منحى ذاتياً مستقلاً وخالصاً، ويتصل من حيث انعكاساته بالتمثلات لا بالتصورات ويتمثل بالقدرة على تقدير الموضوع الجمالي مرتبطاً بملكة الذوق.

لقد أفرد (كانت) اللحظات الأربعة التي من خلالها يتم للحكم الجمالي تحديد شروطه الشكلية إذ أن اللحظة الأولى لديه تأتي وفقاً للكيف، إذ تأسيساً على أطروحات (كانت) الفلسفية حول الحكم الجمالي بوصفه يرتبط بالشعور بالرضا.. وهو شعور بالمتعة الجمالية الخالصة التي يتفرد بها الحكم الجمالي لوجود كيفية خاصة يتفرد بها الموضوع الجمالي من دون الطبيعة والأخلاق... فالمتعة الجمالية لا ترتبط بإشباع حاجات ذات منحى وظيفي عملي لدى المتلقي.. إنما هي متعة تقوم على التأملية وليس على المتعة الناتجة عن الإشباع الحسي اللذاتي.

النقد الفني والنظير الجمالي

في حين أن اللحظة الثانية هي اللحظة التي تأتي وفقاً للحكم إذ أن المتلقي، وإن كان له دوراً مهم على مستوى إصدار الأحكام الجمالية يتصل بغيره من المتلقين الجماليين الآخرين مؤسسين ذاتاً مشتركة بينهم يقوم عليها حكم جمالياً يتسم بالكلية.. فعند إصدار حكماً على عمل فني ما كلوحة (الجرنيكا) لـ(بابلو بيكاسو) مثلاً بوصفها تحقيق متعة جمالية إذ أن هناك كماً من المتلقين يتفقون معي في هذا الحكم ومرد ذلك إلى أن الموضوع الجمالي له كفياته الخاصة وهو يقوم كما يسميه (كانت) على مبدأ التخطيط ممثلاً بالقدرة التأليفية العالية التي توحد عناصره من خلال توافق ملكتي الفهم والخيال، كما تم الإشارة إلى ذلك في بداية موضوعنا عن طبيعة التجربة الاستطبيقية لدى (كانت) إذ أن المتلقين يكوّنون بذلك حكماً جمالياً يتسم بالكلية يقوم على أساس هذه الخاصية من خلال التوفيق بين العقلي والحدسي وليس من خلال الاستدلالات العقلية التي لا تشتغل مع منطق التجربة الاستطبيقية بمدياتها التوفيقية بين الفهم والخيال لدى (كانت).

أما اللحظة الثالثة فيتم تحديد الحكم الجمالي وفقاً للاتجاه، إذ أن الموضوعات الجمالية تنفرد كما أوضحنا باستقلالياتها وكفياتها من خلال مبدئية التخطيط فيها الذي يشكل ديمومتها، والحكم الجمالي له فرديته الخاصة به.. فالموضوعات الجمالية التي تعد مثلاً للمجموعات التي تمثلها إنما تقوم على أساس الحس المشترك لدينا الذي يمنحها أهليتها في فرض مثالياتها جمالياً.

النقد الفني والنظير الجمالي

أما اللحظة الرابعة في الحكم الجمالي فتتم على وفق العلاقة بالغايات، إذ أن شهيتنا اتجاه شراب يرتبط بمحاجتنا لذلك الشراب إذ يرتبط ذلك بعلاقة سد حاجتنا، لكن الموضوع الجمالي لا يرتبط بغائية ما، إلا المتعة الجمالية الخالصة، على الرغم من الإيحاء بوجود غاية ما.. فهي غائية اللاغائية ويمكن تلمس ذلك في نتائج الفنون الجميلة، مثل لوحات الرسومات التجريدية فهي لا تقترن بمحاجات عملية ما بالنسبة لنا والتي تتصاعد فيها وتيرة التلقي مع الموضوعة الجمالية الخالصة تحديداً.

ويرى (كانت) إن الموضوعات الجمالية العظيمة هي التي تسمي أنموذجاً ومعياراً وهي إنما تعد نتاج للعبقرية التي تتسم بالإبداعية وتفرد الأصالة فيها ومن خلال التجربة الاستطبيقية يفرق (كانت) بين الموضوعات الجمالية الحرة والموضوعات الجمالية المقيدة، فالأولى تتسم بوصفها خالصة ولا ترتبط بمواصفات لأشكال خارجية معينة إنما تقوم على أساس من بنيتها الجمالية الشكلانية الخالصة في حين أن الموضوعات الجمالية المقيدة ترتبط بمواصفات هي غيرها في الموضوعات الجمالية الحرة.

إنّ المتلقي الجمالي يشترط فيه أن لا ينأى بعيداً في تأملاته الحسية بل يجب أن يواكب ذلك من خلال فاعلية قدراته التأملية العقلية، فتلقي الموضوعة الجمالية برأيي يأتي من هذا التلاحق بين الحسي والعقلي.

النقد الفني والنظير الجمالي

ونصل إلى أن (كانت) أقرب منه إلى حيثيات التجربة الاستطبيقية التي تعنى بالموضوع الجمالي الشكلي الخالص.. وباعتقادي إن خطورة (كانت) تكمن في استقصاءاته الفلسفية الجمالية التي ترى إن الجمال الخالص يعد شكلاً خالصاً.. ولهذا دوره الحساس في مسيرة فاعلية مفاهيم الحداثة التي تتسم بتشظياتها الفكرية والجمالية والنقدية إزاء النتاجات الأدبية والتشكيلية.. بوصفها ثورة في الشكل.. وأرى إن الشكل لا تنفصل عراه عن مضامينه بمستوياتها الهيرمينوطيقية أو السيموطيقية وعلى مستوى المعنى عموماً.. ويمكن تلمس ذلك على امتداد تطور التشكيل الأوربي الحديث، فالتجريدية مثلاً بقدر ما هي تمثل قمة هرم حركات الرسم الأوربي الحديث فهي ثورة في الشكل.. إلا أنها أشكال لا تنفصل عن مضامينها الرؤيوية والعاطفية والروحية..

فضلاً عن دور (كانت) في توفيقته بين العقلي والحدسي وعلى مستوى الخلق الفني من قبل الفنان أو على مستوى التجربة الاستطبيقية.. فالتلقي.. إنما تقوم أبجديات التلقي لديه على أساس بوتقة ينصهر فيها المعرفي بالتخلي.. المفاهيمي بالعاطفي.. الإرادة الواعية بانغماساتها الحدسية.. وبالمحصلة منح الذات المتلقية استطبيقاً أبعاد تجربتها العاطفية دون التخلي عن أبعادها المفاهيمية فالمعرفة هنا تقترن بالعاطفي على مستوى الذات وشاعريتها.

وإنَّ التجربة الاستطبيقية يتسم الموضوع الجمالي فيها بأنه لا يقوم على أساس

النقد الفني والنظير الجمالي

مبادئ علمية جمالية بقدر توهم حس نقدي تجاه الموضوعات الجمالية، إذ يشير (كانت) ذاته إلى أنه لا يوجد علم حول الرائع بل نقد للرائع وليس هناك علم فني بل نقد فني، كما أن (كانت) مهّد إلى موضوعات ارتباط الرائع بعملية اللعب الحر على مستوى المخيلة.. وإن الرائع ما يرتبط بخصوصية ما هو رائع فيه.. وبشكل أو بآخر إن هذه الأطروحات ريادتها وأصالتها آنذاك.. فهي تتغلغل بتأثيراتها في الفكر الفلسفي الجمالي لدى (هيجل) و (شوبنهاور) و (كروتشه) و (شيلينغ) و (شيلر)... ويضع (كانت) في ذهن المتلقي أن يفرق بين الفنون الجميلة والفنون الحرفية التي تقترن بالقسرية والعمل الجبري والمردودات الاقتصادية لتتاجاتها في حين ينتج الرائع من خلال الفنون الجميلة والذي يعد همزة وصل لتلاقح العقلي بالتخيلي وحصيلة الحرية والتأملية والذي تكمن غائيته فيه وإن النتاج الفني لدى (كانت) يمتاز بخصوصيته فهو وليد العبقرية التي تمتاز بفرادتها وكيفياتها الخلاقة.. بعيداً عن التصنع، وقد جعل (كانت) من الجمال يحتل قمة الهرم الفلسفي لديه.. وهكذا كان حال (شوبنهاور) الذي جعل من الفن مدخلاً أساسياً في الفلسفة لديه ولا يخفى دور (كانت) في فلسفة (شيلينغ) الذي يرى إن الشكل الفني يبدو كشيء مطلق يفوق الفهم كما يضع الفن في مرتبة أعلى من العلم، ويرى إن الشكل تعبير عن الشيء اللامتناهي بالمتناهي جاعلاً منه شيئاً متعدد المعاني إلى درجة يمكن تفسيره بأي شكل من الأشكال وبأي منطق كان وما أكثر تعدد أنواع المنطق إذاً اعتبرت إن كل واحد صحيح وفي الوقت نفسه غير صحيح ويتحول الشكل بذلك

النقد الفني والنظير الجمالي

إلى شيء مطلق غير محدد لا يمكن التعبير عنه وليس له أي منطق عقلائي له صفة الشيء المطلق الذي لا يمكن الوصول إليه.

علاقتها بالحواس والفكر والغائية واللامتناهي... ولديه إن الذوق يرتبط بذاتية المتلقي وليس بالضرورة أن يفهم المتلقي موضوعته الجمالية بحدود الرائع لان عملية الفهم تقترن بقوى منطقية استدلالية معرفة محضة في حين أن الرائع يتصل بالذاتي والشاعري والنفسي والذوقي وكأننا ندرك حقيقة مشاعرنا من خلال الأشياء بفعل إسقاطاتنا وانطباعاتنا وتصوراتنا إزاءها.

وينوّه (كانت) إلى تقسيمات عديدة للموضوعات الجمالية مثل الجميل والرائع والحر والمقيد والجليل.. وما إلى ذلك من مسميات وفق مواصفات وشروط معينة يجب توافرها في كل منها.

للتعرف على أبعاد التجربة الاستطبيقية لدى (هيجل) أراني ملزماً بطرح الأساسيات العامة لفلسفته الجمالية فهو يرفد فلسفته بعداً غائياً يتمثل بالروح المطلق حاصل جمع وحدة الروح الذاتية والروح الموضوعية والوصول إلى هذا المطلق يتم من خلال الفن والدين والفلسفة.. حيث بالفن يتم تعرّف المطلق على نفسه بصيغة المعرفة وبالدين من خلال التأمل وفي الفلسفة في صيغة الفهم.. والفكر المطلق يشكل أساساً روحياً لكل مجهود.. والاستطقي يعد فكرة في مرحلة معينة من مراحل تطورها.. وأعلى مرحلة في تطور الفكرة إنما تتمثل بالروح المطلق وهو الله

الذي تتوحد فيه جميع المتناقضات.. والروح المطلق أسمى من الطبيعة والأفكار فيه من خلال الفنان تنتقل عبر تظاهرات موضوعاته الجمالية.. ويؤكد (هيجل) الحرية والإرادة والشعور في عملية الإبداع الفني. ويرى إن المحاكاة غير العملية الإبداعية.. فالمحاكاة تقوم على مهارة أو وظيفة، وهو يصعد من دور مبدأ الحيوية.. ويمنحه مراتب جمالية فكلما تعاظمت الحيوية في كائن ما ازدادت قيمته الاستيطيقية والفنان في صياغاته ومعالجته الفنية يمكن أن يوظف في موضوعاته الجمالية جميع الأشياء ذات الجماليات النسبية بفعل مبدأ الحيوية فيها وان تظاهرات الفن ومحمولاته لدى (هيجل) يختلف بعضها عن البعض الآخر وفقاً للعلاقة المتغيرة بين الفكرة وهيئاتها الشكلية..

فالفن الرمزي على سبيل المثال تتسم فيه أفكار موضوعاته الجمالية بالتجريدية غالباً لعدم تطابقها مع أشكالها الخارجية ويمكن تلمس ذلك في جماليات الفنون الشرقية ممن يعنون بعالم الرمز والروح، وان الأنماط الثلاثة للفن إنما ترتبط بظروف كل عصر وطبيعة البنى الفلسفية والدينية والاقتصادية التي تتسيد فيه مما يفرز عن ذلك خصوصيات لتجربة استيطيقية تتوافق مع كل نمط من أنماط الفن فالتجربة الاستيطيقية ضمن مفاصل الفن الرمزي بكيفياته التأملية والتأويلية غيرها في معطيات الفن الرومانسي بمحمولاته المضامينية العاطفية.

النقد الفني والنظير الجمالي

وبالحصول يتبع ذلك متغيرات على مستوى الاستجابة.. والتجربة الاستيطيقية تكون حيثياتها أكثر رقياً كلما توفر فيها الفكر والوعي والحرية والحيوية وليمسي المتلقي فيها اقرب منه إلى عالم الروح المطلق.. والفن لدى (هيجل) يعد عملية عقلية والوعي يتكفل في بلورة تصورات منطقة تتحكم في آليات دياكتيك العملية الإبداعية من خلال نسغية صاعدة من المدركات الحسية إلى المدركات العقلية... بل يصل الفنان إلى مرحلة من الوعي يتجاوز فيها زمكانية الموضوعات الجمالية من خلال عقل الفنان ووعيه وقدرته على خلق صور إبداعية جديدة ويكون المتلقي أكثر رقياً تأملياً في تجربته الاستيطيقية للموضوعات الفنية من تأملاته للمناظر الطبيعية، بوصف الموضوعات الفنية نتاجاً لحركة الروح المطلق.

إنّ الموضوعات الجمالية وفق هذا الاتجاه تعبر عن قضايا كل عصر من العصور ومشكلاته الفلسفية والروحية.. وهي تعد فعلاً خلاقاً يكشف عن التناقضات التي تسود البنى وعلاقاتها.. فلسفياً.. أخلاقياً.. إبداعياً.. من خلال المنهج الديالكتيكي.

كما أنّ التلقي في التجربة الاستيطيقية وفق الطرح الفلسفي لدى (هيجل) يتفاوت إزاء كل فن من الفنون نظراً للصراع أو الموائمة بين الفكري وتشكلاته في تلك الفنون وطبيعة المنطق العقلي والحدسي الذي يتحكم فيها، فضلاً عن مستوى التعبير عن الحيوية وروح المطلق فتأملنا فن الشعر في تجربتنا الاستيطيقية غير تأملنا

النقد الفني والنظير الجمالي

فن العمارة أو النحت... إذ يتعلق الأمر بماهية كل فن من هذه الفنون وطبيعة المنحى التعبيري فيها وفقاً ومواصفات هذه الفنون التي تم ذكرها آنفاً.

إن التجربة الاستطبيقية لدى (هيجل) إنما تأخذ أبعاداً مثالية وهي تنسحب إلى الماضي وليس إلى المستقبل ويقدر ارتباط العملية الفنية بالمعرفة والفكر حيث يتم من خلالهما تصيرهما شكلانياً عبر التمظهرات الخارجية، من خلال ترسيخ شبيبة حسية جمالية ذات مثال، ومثالها روحي.. تحديداً.. انه الروح المطلق.

وبما أن فلسفة (هيجل) تعلي من شأن الروح المطلق فهو يسعى إلى تحرر الفكرة ويتمثل التحرر الفكري عن شكله الفني بالفن الرومانسي الذي يمتاز بجوهرته الروحية وهذا تأكيد إلى توجهات (هيجل) المعرفية المضامينية أي لصالح الفكر بمدياته الروحية المطلقة... وان على المتلقي أن يميز بين الأدوار الثلاثة للفن ممثلة بالفنون الرمزية والكلاسيكية والرومانسية التي من خلالها تتبدى الموائمة أو الصراع في مدى توافقية الفكرة مع شكلها الخارجي، ففي المرحلة الرمزية تبدو اللاتوافقية جلية بين الفكر الرمزي المجرد عن شكله الظاهري.. وتأخذ المضامين الفكرية توافقها وانسجامها مع الشكل من خلال الفن الكلاسيكي.. في حين تسمو الفكرة مرة أخرى لصالحها دون شكلها في المرحلة الجمالية الرومانسية.. ونستخلص إن المتلقي إنما يتذوق الفنون طبقاً لمبدأ الحيوية والحركة والحربة وفعل الخلق الذاتي الإنساني الأصيل وتوليدية الفكري وتصعيداته فيها وفق أبعادها الديالكتيكية من

النقد الفني والنظير الجمالي

خلال مديات الجدلي فيها.. وشموليتها على التعبير الروحي والعاطفي والإنساني..

إنّ الفلسفة الجمالية لدى (شوبنهاور) تعد مزيجاً بين ما هو فلسفي ونفسي وصوفي، والتجربة الاستطيقية تعد انعكاساً لهذا المزيج بشكل أو بآخر، وهي تقوم على الأساس الفلسفي الذي يرى إنّ العالم إرادة وتمثل متوسمة أبعاداً ميتافيزيقية بمنهجية حدسية وهناك مجالان يعتمدان لقهر الإرادة يتمثل أولهما بالتأمل الجمالي الذي يعد أساسياً في التجربة الصوفية الأخلاقية والمتلقي الجمالي ينبغي أن يمتلك حساً تأملياً مشاركاً لموضوعته الجمالية، فإن كانت تعتمد اللغة البصرية فإنه ينبغي امتلاكه ناصية عين ذات قوى حدسية لموضوعاتها التي تعد الطرف الآخر في التجربة الاستطيقية، إذ لا يرتقي المتلقي إلى موضوعته الجمالية.. مثاله.. إلا إذا تحولت ذاته إلى ذات عارفة، والتي تعد ذاتاً ثيوصوفية فوق التفاصيل والجزئيات متحررة من أهوائها وانفعالاتها من خلال تجاوزها إدارة الحياة التي تحجب عنها حدسيتها لعالم المثال ومن هذا المنطلق يتحرر من الأنا لديه، آنذاك يرتقي موضوعته الجمالية متوحداً معها صوفياً حيث يمسى ذاتاً تمتلك مقومات الشعور المجرد بتمثل العالم.. وهنا يبدو أن أطروحات (شوبنهاور) تستمد روافدها من المرجعيات المثالية الأفلاطونية والصوفية الأفلوطينية، فضلاً عن تأثيرات الفكر الديني الشرقي.. وتأثيرات أخرى، كما أن لأفكار (شوبنهاور) ذاتها أثر لدى رائد

النقد الفني والنظير الجمالي

مدرسة التحليل النفسي (سيجموند فرويد)، إذ أن الفنان بانغماسه بالعمل الفني إنما يقوم بعملية تطهيرية وتفرغه لخزينه أو محمولاته التحتية اللاشعورية لينأى بذلك عن إرادة الواقع إلى حالة مثالية.. حالة من التسامي.. كما أن لأفكار (شوبنهاور) تأثيراتها على مستوى التشكيل البصري الجمالي فمثل هذه الأفكار لها مدياتها وتأثيراتها في صفائية (كازيمير ماليفيتش) وروحانية (فاسيلي كاندينسكي) والتجريدية المثالية لدى (بيت موندريان)... وفي الاتجاه التجريدي عموماً.

إنّ مسعى الذات العارفة الخالصة مسعى إلى حالة من النرفانا وهي نوع من أنواع الفناء التام (الغبطة الكاملة).. وتعد الخبرة لدى المتلقي الجمالي ضمن تجربته الاستيطيقية نتاج معرفة تأملية ذات منحى حدسي، آنذاك تكون الإرادة موضوعاً لتأملات المتلقي الجمالي في تحولاته نحو ميتا فيزيقاء المثالية لتمدوضع الإرادة إلى موضوعاً للتأمل الجمالي لدى المتلقي والإرادة تكون آنذاك متحررة من مقولتي الزمان والمكان.. وتأمل الإرادة.. هنا.. تأمل للمثل ذاتها.. وحدس المتلقي.. حدس يتسم بالكلية والتجرد والتحرر.. حدس خالص.

لقد قسّم (شوبنهاور) الفنون على أساس منهجه الفلسفي، إذ أن استجابات الذات في تجربتها الاستيطيقية تنحو وفقاً لماهية كل فن منها فالموسيقى يضعها (شوبنهاور) في قمة تقسيماته، إذ تمثل الإرادة النقية التي تجسدت لتحقيق تمثلات وجودها في العالم وهي تعد أسمى الفنون فإنها تعبير عن عالم المثل ذاته فإذا

الفن الفنى والنظير الجمالى

كانت الفنون تعكس مظهرات العالم فان الموسيقى تجسّد للإرادة ذاتها.. لعل من الأسباب الأساسية التي تمخضت عنها فلسفات جمالية مثل حدسية (هنري برجسون) و (بندتو كروتشه) بوصفها رد فعل تجاه العقل.. عملية تقويض مركز العقل ذاته بكونه وسيلة ليس إلا لتحقيق أغراضنا.. وتحليلاتنا ذات الملامح الجزئية وفقاً لمظهراتها الخارجية بمدركاتها الحسية البسيطة دون مساس جوهر مادة البحث الأساسية التي تستكشف حدسياً.

إذ تقوم التجربة الاستيطيقية لدى (هنري برجسون) على أساس من نزعة الحدسية، إذ أن الفنان لدى (برجسون) إنما يمتلك عيناً ميتافيزيقية ذات مديات حدسية فاحصة لينفذ من خلالها متجاوزاً حجب العالم الواقعي، إذ الحقيقة تكمن خالصة وراء عماء حيثيات هذا الواقع..

وليس من شك من أن الاتجاه الفلسفي الحدسي الذي يعد أحد الأعمدة المؤسسة فيها (هنري برجسون)، قد كان له دور ريادي في فلسفة الفن الذي أخذ به كل من (كروتشه) و (هربرت ريد) وآخرين، وفي رأي (برجسون) إن الفن يعد نوعاً من المعرفة لا تتعلق بالكمليات أو القوانين العامة ويمثل مثل هذا التوجه احتجاجاً صريحاً على التوجهات العقلية التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر بعد دخول العالم عصر التحولات العلمية، إذ يرى (برجسون) إن العقل يعد مجرد أداة من خلاله يسيطر الإنسان على مكونات وسطه الخارجي...

وهو في أطروحاته الفلسفية هنا يغاير الفكر الفلسفي البراجماتي الذي يرى إن معيار الحقيقة إنما يكمن بما يترتب على الفكرة من نتائج عملية في الواقع... وآليات التذوق الفني لدى المتلقي إنما تتطلب منه أن يرتقي إلى موضوعاته الجمالية ذات المنحى الحدسي لكي يستحوذ باستبطاناته تلك الموضوعات الجمالية كما يرى (برجسون) أن هناك منهجين يعدان مختلفين للوصول إلى معرفة الأشياء، أحدهما باعتماد الآلية التحليلية والثاني عبر الحدس يتوسم من خلاله المتلقي سبيلاً يوصله إلى جوهر الأشياء وباطنها..

إذ أن التحليل يلزم المتلقي بالدوران حول حقيقة الأشياء دون استبطانها، وفي مسعى (برجسون) الفلسفي هذا تغدو عملية التلقي اقرب منها إلى التصوف مع الموضوعات الجمالية حدسياً بعيداً عن المعوقات العملية والعقلية التي تفصل المتلقي عن موضوعه الجمالية لينتشي المتلقي بصوفية عالية مع موضوعه تلك.

وبشكل وبآخر تشوب الأطروحات الفلسفية لدى (برجسون) جوانب سلبية.. منها أن التجربة الاستطيقية لديه ذات انغماسية صوفية معزولة عن رياديتها وفاعليتها بينى أخرى حياتياً. كما أن (برجسون) لا يعول كثيراً على دور الصنعة والخبرة في العملية الفنية، وبهذا فقد نوّه إلى أن ارتقاء رسامين مثل (كوروه) و (تيرنر) لا يعود إلى مقدار مقدرتهم الأدائية الفنية بقدر ما يعود إلى مقدار

النقد الفني والنظر الجمالي

استبطانهما حدسياً ومخرجات ذلك لموضوعات جمالية إبداعية لا يمتلك ناصيتها الآخرون من خلال انغماسيهما بعيداً عن الحياة العملية.

فالفنان إنما يدرك الأشياء لغرض الإدراك الخالص لذاته بعيداً عما يحصل عليه منها من معطيات وظيفية وعملية، والفنان بهذا ينفصل عن الآخرين في استجاباته وردود أفعاله واستغراقاته بموضوعات جمالية ذات اثرات حدسية تمتاز بديمومتها من خلال اختراقها لمقولي الزمان والمكان، والفنان لدى (برجسون) يحوّل نظر الآخرين إلى ما لا فائدة منه عملياً بالنسبة لهم عدا من يمتلك منهم تصعيداته حدسياً ليرتقي إلى مصاف تلك الموضوعات الجمالية، وبهذا فالفن لدى (برجسون) يعد استبصاراً وتأملأً خالصاً.

تعد التجربة الاستيطيقية لدى (كروتشه) امتداداً طبيعياً للمنهج الحدسي لدى كل من (شوبنهاور) و (برجسون) فالحدس عيان مباشر.. والمعرفة لدى (كروتشه) شأنها شأن (برجسون)، إذ لكي نصل الحقيقة فهناك منهجان منهج يستدعي التحليل ويعتمد منطق التطبيقات والتقسيمات العقلية، ومنهج حدسي يعتمد لغة الآني يستبطن الأشياء من الداخل.. فالمعرفة لدى (كروتشه) نوعان احدهما معرفة منطقية.. عقلية.. وأخرى وجدانية.. حدسية تعدّ الأساس في السلم التسلسلي للمنظومة المعرفية.. فالمعرفة الحدسية لغة الفطري والتأملي والخيالي وهي تشكل قاعدة للمنظومة المعرفية عموماً فالخيالي أسبق من المنطقي في صياغة الصور

النقد الفني والنظير الجمالي

الذهنية والفنان إنما يتمثل بقدرته على بلورة هذه الصور وليس مطالب بوضع أساسيات عقلية أو منطقية خارج حدود الظاهرة الفنية والجمالية التي يبحث فيها. و (كروتشه) يرى إنَّ الفنان تكمن قيمته الحقيقية ليس في إخراج الصورة الذهنية بل في تصور الفكرة لديه.. وهذا لا يعني أننا نقف مع (كروتشه) في موقفه هذا ولكننا ننقل أطروحاته الجمالية حول موقفه من الفنان والعمل الفني والمتلقي.. فبقدر ما يؤكد (كروتشه) على استقلالية العمل الفني وفرادته وعن قيمة العاطفة في بلورة الصورة وبقدر ما يؤكد إنَّ عالم الفن عالم الظواهر وليس الحقائق وإنَّ منهج الفنان الحدسي يحتل أهمية كبيرة فجوهر الفن إنما يكمن في التصور الباطني وليس في الإخراج، وإنَّ المنهج العقلي يشتغل مع المنطقي في عالم الحقائق وإنَّ الفن ليس دين وليس علم وليس اقتصاد وهو لا يقود المتلقي الجمالي إلى منفعة عملية ما، فالتجربة الاستطبيقية تتطلب حدساً وعياناً مباشراً استبطانياً، وباعتقادي ضرورة تأكيد فيزيقية العملية الفنية وإلاَّ أمسى الفن ضرباً من الطوباوية والوهم المحض وحدسية مفرطة في تطرفها فعالم المعرفة ولغة التحليل في صناعة الفن والإخراج الفني لا بد منها إذ يعد العمل الفني امتداداً بل انعكاساً لاسلوبية الفنان حركة.. إيقاعاً.. لوناً.. ملمساً.. فضاء.. موضوعاً.. تعبيراً... وإنَّ الحدس من وجهة نظري الخاصة يشكل منظومة معرفية خبراتية مدربة من قبل الفنان حتى وإن كان يوحى بآنية إفراز قوى سيميولوجية لا شعورية لدى الفنان أو على مستوى التلقي

النقد الفني والنظير الجمالي

والحكم الجمالي، وعالم الفن لدى (كروتشه) عالم معني بالأحاسيس والمشاعر والخلق الصوري وليس بعالم التصنعات والمبررات المعرفية والعقلية.. وان التعبير الفني اقرب منه إلى عالم الروح وانعكاساتها.. والتعبير إنما معني بالمنحى الاستبطاني الداخلي بفضل ما هو عاطفي ينضح خيلاً، والانفعال لدى (كروتشه) ليس فورة اعتباطية بل يستوجب التأمل ليُمسي صورة فنية معبرة.. والحدس لدى (كروتشه) يتسم بالغنائي.. وان الحدس يعد تعبيراً حياً عن ماهية الفن.. وان الرؤية الحدسية أساس عالم الفن وليس في إخراجها فناً.

ويبدو (كروتشه) متطرفاً إلى حد بعيد لتأكيدِه على مستوى التجربة الاستطبيقية فالفنان عندما يقدم صورهِ الذهنية الخيالية مقلداً من فيزيقيتها ومؤكداً فكرتها التي تعبر عن حركة الروح وما على المتلقي إلا أن يعيد ما يقدم إليه من صور خيالية ذهنية على مستوى حركة الوعي لديه وباعتقادي إن للعمل الفني كيانه الفيزيقي وموضوعته الجمالية ذات التنظيمية النسيجية العالية التي تعبر عن اسلوبية الفنان ومحتواه وان المتلقي يقف أمام كيان جمالي يتسم بالسرية والنسيجية المحكمة ويتفاوت الحكم الجمالي إزاءه لتماسك خصوصيته بروح من الديمومة التي تتجاوز محدودية الزمكاني.

كما أننا لا نقف مع (كروتشه) في أن الفن يجب أن لا يوجه إلى مسارات هي ليست منه مثل الإرشاد والخير.. إذ أن الموضوعات الجمالية شتى، فهناك فنون

النقد الفني والنظير الجمالي

تطبيقية وفنون جميلة وفنون كبرى وفنون صغرى وفنون أكاديمية، وأخرى ترتبط بظروف سياسية واقتصادية واجتماعية معينة... وبالمحصلة فإن لهذه الفنون بناءاتها وأهدافها وسياقاتها المختلفة.. وعليه يمكن لفنون معينة أن توظف لجوانب تطهيرية ونفسية وتعليمية وإرشادية... مع الأخذ بمبدأ أن للفن منطقه ومبادئه مسميات لا تحمل خصوصية عالم الأخلاق والدين والاقتصاد والعلم واللعب.

قبل ولوج جدل التجربة الاستطبيقية في الفكر الفلسفي الجمالي الماركسي، لابد من طرح المفاهيم العامة لتصورات هذه الفلسفة من خلال تأسيساتها الاستمولوجية ولو بشكل موجز، فقد كان لكل من (كارل ماركس) و (فردريك انجلز) وبتأثير الفيلسوف الألماني (لودفيغ فيورباخ) الذي كان يؤكد على أن تدرس الفلسفة الطبيعية والإنسان وأن تبتعد عن الأفكار المجردة، إذ كان لذلك أثره في وضع نظريات في الاقتصاد وديالكتيك المادة وبلورة مفهوم الماركسية.

إنّ المادية الديالكتيكية كفيلة بمنحنا تصوراتها حول الإنسان وصراعه مع الطبيعة والوجود.. فضلاً عن تأثر كل من (ماركس) و (انجلز) بالفكر الفلسفي الهيجلي بعد أن قلب (ماركس) نسغية (هيجل) رأساً على عقب مبتعداً بذلك عن مثالية (هيجل)، وأفادته من مفهوم الجدل الهيجلي في بلورة المادية الديالكتيكية من الفكرة ليكون الواقع نتاجاً لها كان (ماركس) ينطلق في ديالكتيكة من الواقع لتكون الفكرة نتاجاً لهذا الواقع، فضلاً عن تأثر (كارل ماركس) ببعض الشخصيات

النقد الفني والنظير الجمالي

الفرنسية آنذاك وبأفكار الفلسفة الألمانية المادية وبأطروحات أدبيات الاقتصاد السياسي الانكليزي آنذاك وبتأثيرات أخرى.

تقوم الفلسفة الماركسية بحل مشكلاتها ونظمها في ضوء أساسياتها المادية الديالكتيكية فهي تعد المادة تشكل الوجود الأول في تفسيراتها الفلسفية عموماً أما الوعي فيمثل بعداً ثانوياً.. إنّ العالم الموضوعي يشكل حجر الزاوية في هذه الفلسفة فالنظم والعلاقات والبُنى المادية وحركة الأشياء إنما تعد الأساس الجوهرى في انطلاقة التفسير الإيديولوجي بمسمياته الثورية من خلال انفتاح هذه الفلسفة على المجتمع وبشكل فاعل لاستحداث المتغيرات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية فيه... والديالكتيك الماركسي إنما يقوم على أساس من جدل التطور في مفاصل حركة المجتمع وحقوقه والأخذ بالمنهج التطوري وتغيير العالم ثورياً وفق تحولات جذرية، وإن المادة في تطور مستمر دون توقف لتخلق معطيات ونتائج جديدة وتفعيل النظرية بالتطبيق والفكر بالممارسات والتجريب مع الأخذ بالأسس الموضوعية العلمية ذات الأساسيات المادية وإن تكون النظم المعرفية والثقافية ذات انفتاح وذات قدرة على التوصيل بل وعلى التغيير في البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لأفراد المجتمع والإيمان بطبقة البروليتاريا ودورها في وصول غايتها لتحقيق الاشتراكية والشيوعية وإمكانية وضع حلول وتفسيرات للعالم بفعل

النقد الفني والنظير الجمالي

العقل الإنساني.. وان قيام الأمم وتطورها من خلال القوى الشعبية فيها.. أي من خلال روح الشعب.. بمعطيات نتاجاته وقيمه السلوكية الجديدة.

وفي الفلسفة الماركسية لا ينفصل التفكير عن الأساس المادي وارتباط الوعي بجوانب فلسفية مادية والأخذ بمعطيات العلوم الطبيعية وان التطور يتم بطريقة عضوية دون تحكم فوقي ويمر بمراحل وفق توجه حركي تصاعدي يبدأ من الظواهر البسيطة إلى الظواهر ذات التركيبة المعقدة وان هذه التطورية بتوجهاتها الحركية تفعل فعلها بالمنحى المادي، وبما أن هناك قوانين وأسس ومواصفات للفلسفة الماركسية، فليس من المنطقي أن نتعرض لجميع مفاصلها مثل قوانين التطور وفق المنهج المادي الجدلي وقانون الانتقال من التغير الكمي إلى التغير الكيفي وقانون تداخل الأضداد وصراعها وقانون نفي النفي، فضلاً عن مقولات الفكر الماركسي مثل الإمكانية والواقع، والجوهر والظاهرة، والضرورة والصدفة، والخاص والعام، والمحتوى والشكل...

وإن مثل هذه الأطروحات النظرية التي تؤكد أديبات الفكر الماركسي لها انعكاساتها على مستوى الممارسة والتطبيق وهي كفيلة وفق محتواها ومنهجها الثوري الجذري في تغييراته ببلورة بنية شخصية تتوافق مع هذه التوجهات مفاهيمياً وتطبيقياً كما أن لذلك انعكاساته في صياغة خصوصية جمالية، فالفن يعد سلاحاً ثورياً في الفكر الماركسي.. على الرغم من أن هناك تمهيداً لبلورة التجربة

النقد الفني والنظير الجمالي

الاستطبيقية وضع أساسياته (بليخانوف) والروائي الروسي (ليون تولستوي) ويعد الأخير الفن عاملاً مهماً في الوحدة بين الناس وضرورة انتشاره بين الأوساط الاجتماعية كافة من خلال قدرته على التوصيل. أي أن التاج الفني يجب أن يفهم وان يكون مستوعباً من قبل المتلقين عموماً، وان الفن انعكاس للبنى الخبرانية على المستوى الوجداني لدى المتلقي..

ولقد طرح كل من (ماركس) و (انجلز) تصوراتهما حول الموضوع الجمالي فالمتلقي إنما يرى في هذا الموضوع بوصفه يشكل بنية متماسكة ذات جدل حسي وعقلي.. وان الموضوع الجمالي وان اقترن بحيثيات الواقع ذاته إلا أنه يمتلك مقوماته الداخلية التي تؤسس له ابستمولوجيا استطبيقية ذات أبعاد دياكتيكية، وان التاج الفني يكشف عن كلفته بفعل إرادة الإنسان وفاعليته في الوسط الخارجي.. وانه بذلك بتحولاته من الطبيعي إلى التاريخي وفق كلفيات جديدة.. ويعد معطى للمادية الديالكتيكية بمنحائها التطوري التاريخي فهو لا ينفصل عن منظومة المتغير والمتحول بأثر الفاعلية الاجتماعية.. وبالرغم من تفاعلية الموضوع الجمالية مع جوانب اجتماعية وفلسفية واقتصادية.. إلا أنه يبقى محتفظاً بخصوصيته الكيفية متمسكاً بالواقعية الاشتراكية التي تعبّر عن نضال الطبقة العاملة (البروليتاريا) وطموحاتها في بناء المجتمع.

والموضوع الجمالي في الفكر الماركسي يعد تعبيراً عن الوعي أو شكلاً من أشكال الوعي الذي يبنى على أسس موضوعية وعلمية تؤمن بحركة التطور بعيداً

النقد الفني والنظير الجمالي

عن الصدفة والعشوائية والفوضوية وبما أن الماركسية تنظر إلى أوجه النشاط عامة بوصفها شكلاً من أشكال الوعي فالفن يأخذ سماته بوصفه أحد هذه الأنشطة مع امتيازها بخصوصيته حيث تتحكم فيه النفعية ويتشكل بنسجية عضوية تجمع بين الذاتي والموضوعي.. وبين العقلي والوجداني ويرتبط بحركة الشعب وبوسائل الإنتاج.. وهو نتاج لفعل الإرادة والعمل والتطور، كما أن العملية الإبداعية والوعي الفني يقومان على أساسيات مادية ويرتبطان بالجوانب الفلسفية المادية.

وهنا نرى أطروحات وممارسات جمالية مغايرة لأطروحات جمالية تتسم بالعبثية والفوضوية وكسر مركزية العقل أو ذات التوجهات المثالية التي تؤمن برسالة الفن الروحية المطلقة أو من خلال المنهج الحدسي أو خيالات الحركة الرومانسية، إذ يقول (لامارتين): "أنا لا أفكر وإنما أفكاري هي التي تفكر لي"، أو أفكار الفلسفة المثالية عموماً بتأكيداتها على الماورائي متنحية عن الواقعي والحسي والتجريبي... أو أن يعبر الفن كما يرى (هيجل) عن شكل الله وإن لم يكن باستطاعته ذلك أن يعبر عن روح الله.. في حين أن الفن الماركسي يرتبط بمركزية ويناضل من أجل أهداف محددة.. فهو رسالة.. وقضية.. ثورية.. ملتزمة على مستوى التوصيل.. المجتمع.. الغايات.. لكن هل يستطيع الفن أن يتجاوز منطق.. وأن يتجاوز طبيعة ثقافة.. مرجعياتها.. طاقاته الروحية الماورائية ارتقاءاته العقلية فوق الحسية.. إن الفن الإسلامي مثلاً فن يمتلك جميع مقومات وجوده ومشروعية خصائصه الفكرية والجمالية.. لكن تبقى فاعلية الحدسي والعقلي والحسي والعاطفي والتخيلي والذاتي والموضوعي.. فلكل ديناميته كمعطى جمالي ضمن قيمه وبيئته ومرجعياته وطبيعة بنية الشخصية المتلقية.

الفن الفني والنظير الجمالي

يشير (أفلاطون) إلى أن الفن يمكن أن يولد من الغريزي من خلال ارتباط ذلك بعبادة الإله (ديونيسيسوس) أو كما يسمى بالرومانية (باخوس).. ويكون بذلك النتاج الفني وليداً لقوى لا عقلية أي نتاجاً تحتياً فطرياً..

ويشير (كولن ولسن) عند استعراضه تجربة الشاعر (بييتس) إلى أن الشعر يمكن أن يولد من خصيتي قرد منوهاً بذلك إلى فاعليه الطاقة الجنسية وخصبها وخصبها الابداعي في النتاج الشعري وغيره من الموضوعات الجمالية.. وبهذا فان المعادلات والمنطق والتبويب.. على الرغم من أهمية كل منها خاصة في ميادينها الحقيقية لكنها لا تشكل أبجديات الفن الحقيقية ودلالاته.. ويمكن للفن أن يعبر عن روح الله.. كما يستطيع التعبير عن الطموحات المثالية للشيوعية.. فالسعادة التي تتحقق في جنابات الشيوعية تتحقق هي كذلك عبر صوفية تجربة الفنان المسلم.. بأبعادها الاستطيقية الشفافة التي تقرب الفنان والمتلقي من الله ذاته عبر تصعيدات الجميل إلى ما هو جليل.. ويتحد بذلك المتناهي باللامتناهي.. والحسي بالعقلي.. والنسي بالمطلق.

وليس بالضرورة أن يقدم الفن تفسيرات.. أو أن يقدم فهماً.. بل ربما تعد الموضوعات الجمالية إشكاليات أو جملة من التساؤلات لتكون مشار نقد وبحث وتقصي.. وتبقى حقيقة الفن ليس بقدر ارتباطاته الأخلاقية أو القيمة الشعبية أو التوصيلية بل بقدر تحقيقه بنائته الجمالية أولاً.. وتفرد به بكيفياته.. وإن ثورية الفن بقدر تشظياته على مستوى مديات الحداثوي فيها.. شكلاً ومضموناً.. اسلوباً.. تقنية.. فضلاً عن أن الفنون تختلف فيما بينها بتعبيراتها ودلالاتها وصيغها التوصيلية.. وإن قيمة الموضوع الجمالي ليست بالضرورة بمقدار الكم الاعجابي.. وإنما بمقدار مدى توافر مستلزمات الأصالة والتفرد فيه ومدى تأثيراته كقيمة

الفن الفني والنظير الجمالي

مرجعية للموضوعات الجمالية الأخرى على مستوى حداثة معالجاتها الفنية ورؤاها الفكرية، وإن ديمقراطية الفن لا تكمن بتعبيراته عن توجهات الطبقة الرأسمالية، كما أن ديمقراطيته لا تكمن في تعبيراته عن توجهات طبقة البروليتاريا.. بل أن ديمقراطية الفن الحقيقية في أن يعبر بأصالة عن الحس الإنساني من خلال لغته الرمزية.. وإن الموضوعية.. والعلمية.. والمبادئ.. هي عدة الباحث العلمي وليس بالضرورة أن تكون عدة الفنان ومستلزماته.. فللموضوعية نتاجاتها الجمالية كما أن للالتزام موضوعاته الجمالية وللجنون والبدائية.... موضوعاتها الجمالية.. وإلا ماذا نستطيع أن نسمي نتاجات الفن الحديث.. من دادائية ووحوشية وسريالية ومسرحلامعقول.. وبقدر ضرورة الالتزام في الفن.. تكون ضرورة التجارب الجمالية الأخرى في الكشف عن الحقيقة وبلورة الرؤى والتعبير عنها وهو باعتقادي التزام فلسفي وروحي ذا أبعاداً إستراتيجية أكبر من حيثيات الالتزام الاجتماعي.

إن المجتمعات غالباً ما تكون قاسية في تقديراتها الجمالية.. بل متطرفة وغير صائبة في أحيان أخرى بحقيقة التجربة الاستطبيقية وحقيقة الفن ذاته، وهنا نتذكر (ستاندال) بإشارته إلى عدائية الشعب تجاه أعماله الروائية.. وغالباً ما تكشف الحقائق.. إن الموضوعات الجمالية تقوم عبر جهود ذاتية نقدية مبدعة. ولو انتقلنا إلى توجه فلسفي جمالي آخر وانعكاساته على التجربة الاستطبيقية.. فأصحاب الفكر البراجماتي يطرحون أبعاداً مغايرة لممارسات التجربة الاستطبيقية في الفكر الفلسفي المثالي، فبقدر ما كانت فلسفة (شوبنهاور) و(هنري برجسون) و (بندتو كرونشه) تنضوي تحت تأثيرات الفلسفة الأفلاطونية كمرجعيات أساسية فيها..

النقد الفني والنظر الجمالي

فالتجربة الاستطيقية المثالية تتعد عن حيثيات الحياة بما فيها ما هو مادي وحسي وعابر.. لتمسي فكراً مفاهيمياً فلسفياً.. وعند عرضنا لهذه الأفكار الفلسفية.. من مثالية أو وجودية أو عقلية أو براجماتية.. فإننا لا نقرر أيهما أصح من الأخرى في تصوراتها حول التجربة الاستطيقية.. إذ يبقى لكل مذهب فلسفي خصوصية طرحه الفلسفي وإيجابياته وسلبياته وارتباطاته بتوجهات عصرية وسياسية وعقائدية... ليمنحه هذا التوجه دون غيره من التوجهات الأخرى.. فضلاً عن ذلك، فإننا في بحثنا عن التجربة الاستطيقية ملزمين بعرض حيثيات هذه التجربة وليس بمحدود إصدار حكم فيها..

فبقدر ما هي رائعة أطروحات (كروتشه) في المنحى الفلسفي الجمالي وطبيعة هذه التجربة فيه.. بقدر ما فيها من سلبيات وتطرف كبيرين.. وهكذا الحال في حكمنا على الموضوعات الجمالية.. إذ يبقى للعمل الفني كيانه النسيجي ووحدته الداخلية وطاقته التأويلية التوليدية بحيث يستوعب تراكمات من المذاهب النقدية إزاءه سلباً وإيجاباً.. عموماً.. وعوداً إلى بدء.. فإن مصطلح (البراجما) مشتق من اليونانية أصلاً ويعني الفعل أو العمل، إذ أن البراجماتية تعد فلسفة عمل أو فعل.. وهي لا تهتم بالنتائج الفلسفية بقدر اهتمامها بطريقة البحث وبهذا فهي محتوية فلسفياً ومنهجاً بحثياً لتوضيح الأفكار والمعاني.. ودورها يكمن في برجة الأفكار إلى جملة من السلوكيات العملية الناضجة من خلال دينامية استجابات الذات.. مع الوسط الخارجي.. إنها فلسفة حياة..

وهنا يتجلى بوضوح تغايرها مع الفلسفة المثالية إذ أنها تؤكد للمتلقي إن معاشته لتجربته الاستطيقية لا تختلف عن أي متلقٍ آخر يعيش تفاصيل هذه التجربة نفسها فليس غريباً على (جون ديوي) بعد أن وجدناه مناسباً لتمثيل لسان

النقد الفني والنظير الجمالي

حال هذه الفلسفة ليس غريباً عليه أن يساوي بين الفيلسوف والإنسان العادي في تجربتهما الاستطبيقية وإن هذه التجربة لا تختلف عن أي تجربة أخرى من تجارب الحياة الأخرى.. والفلسفة البراجماتية فلسفة إنسانية، وهذا يعيدنا إلى فلسفة (أرسطو) الذي يمنح العمل الفني أبعاداً إنسانية على مستوى خلقه من قبل مبدع الموضوع الجمالية، إذ يرتبط ذلك بذكاء الفنان وقدراته المعرفية والأدائية.. مؤكداً فاعلية الإنسان على الخلق والاستجابة جمالياً من خلال المحاكاة والتسامي وفق فعل مزدوج فضلاً عن أن (أرسطو) قد منح الواقع الحياتي بعداً موضوعياً ودوراً مهماً في العملية الفنية وصعد من دور العقل والحواس والتجربة والصناعة في عملية الخلق الفني والتجربة الاستطبيقية عموماً..

فضلاً عن ارتباط التجربة الاستطبيقية في الميدان الحياتي والأخلاقي.. كما في نظرية التطهير حيث تعد توجهات (أرسطو) هذه ومضات فكرية مهمة في بلورة الفلسفة البراجماتية في هذا المسعى وإن هذه الفلسفة باعتقادي ليست ببعيدة عن أفكار فيلسوف العقل (سقراط) الذي أدار توجهات الفلسفة من تقصياتها الكونية والمادية إلى فلسفه تعنى بالوجود الإنساني ومنح العقل دوراً ريادياً في فلسفته، فضلاً عن ذلك ربط (سقراط) الفلسفة بالغائية.. والغائية لديه بمقدار المنفعة العملية والتطبيقية، إذ تعد هذه المفاهيم الفلسفية محاور أساسية مهمة ليس فقط في تأثيراتها على مستوى الفكر الفلسفي البراجماتي ممثله بأفكار (جون ديوي)، إنما على مستوى تأثيراتها في بلورة مفاهيم الفنون البيئية والتطبيقية وربط الفن بالصناعة.. وأثر ذلك تباعاً في أطروحات (والتر جروبيوس) من خلال أفكاره التربوية والفنية والجمالية.

الثقافة الفني والنظير الجمالي

إنّ (جون ديوي) يؤكد إنسانية التجربة الاستيطيقية ويؤكد العقل ودوره في إسعاد الإنسان من خلال سيطرته على البيئة ودوره في النظم العلمية والجمالية وفاعلية الأفكار والمفاهيم من خلال تطبيقاتها على ارض الواقع دون ثنائيات ما.. لا فصل بين القيم الذاتية والموضوعية وبين الغاية والوسيلة وبين الفكر والواقع.. وان لا يخدم الفن طبقة اجتماعية ما دون أخرى.. فالفلسفة لديه يجب أن تقوم بعملية فحص الواقع الخارجي ونقده ووضع الفروض واختبارها معتمدة التطبيقات العملية وفق منهج علمي يتوخى الموضوعية ويعوّل على التجريبية.. عن طريق التربية وتأكيد عملية الانفتاح على الحياة والتكيف الاجتماعي وتطوير القدرات الوجدانية والعقلية والأدائية لدى الإنسان.. أي تطوير السلوك الإنساني عموماً وجعله فاعلاً ومؤثراً في الوسط الخارجي ويعد السلوك الإنساني في عملية تحول مستمر فالتغير والتحول من سمات الحياة الإنسانية وضرورة عدم عزل الفلسفة في قضايا غير إنسانية.. إذ يرى (ديوي) أن لا سلوك عند الإنسان العاقل بغير اتجاه.. وإن الاتجاه يتطلب معرفة بقيمة ما نحن قادمون عليه.

إنّ هذه المواصفات كفيلة بتفرد إنسان وفق خصائص محددة.. وهي مواصفات تتوافق وطبيعة التحولات الثقافية والتكنولوجية والسياسية والاقتصادية.. وبالتالي فالفلسفة البراجماتية التي تسمى أحياناً بالذرائعية أو الوظيفية أو التجريبية العملية.. بشكل أو بآخر تعبر عن البنية التركيبية للشخصية الأمريكية وطبيعة وسطها الاجتماعي وعلاقاتها وبنيتها الاقتصادية والتربوية والثقافية والأخلاقية.

وبقدر ما في هذه الفلسفة من إيجابيات توجد فيها سلبيات. وقد أمست مثل هذه التوجهات إحدى المسميات المضامينية للعولمة التي فرضت مفاهيمها وتطبيقاتها

النقد الفني والنظير الجمالي

السلوكية عالمياً رغم الاختلافات على مستوى الجنس والبيئة والفلسفة والعقيدة والتوجهات والقيم بين الأمم والأوساط الاجتماعية كما أننا لا نقرّ بان يُمسي الموضوع الجمالي مثل أي نتاج آخر.. إذ أننا لا نساوي بين لوحة (إيفان الرهيب) لـ(رايين) أو لوحة تجريدية لـ(فاسيلي كاندنسكي) ونتاج لقميص سميكة أعد لفصل الشتاء.. ضمن فن الأزياء كماؤكد ضرورة التفريق بين الفن والصناعة وبين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية والحرفية.. إذ لكل فن أبعدياته ومبرراته.

وأشدد على ضرورة تفرّد الموضوع الجمالي وبخصوصيته التشييدية وبطبيعة كفاءاته وبقدرته على تجاوز الحسي وتوافقه مع طبيعة عقيدة المجتمعات وتوجهاتهما، فأعمال (يحيى بن محمود الواسطي) لها مرجعياتها في الفكر الإسلامي على مستوى القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وأطروحات المفكرين المسلمين والإرث الحضاري قبل الإسلام.. فضلاً عن ضرورة التفريق بين موضوع جمالي يخاطب الحس وآخر يخاطب المخيلة والوجدان وموضوع ذي مديات تأملية عقلية.. وآخر يستوجب استدعاء الخزين السيميائي اللا شعوري.. مما يجعلنا أمام مسوغ منح كل تجربة استيطيقية خصوصية موضوعتها الجمالية وسعيّاً وراء هذه التوجهات اعتقد أن طبيعة الفنون تفرض طبيعية اجتماعية أو ثقافية.. معينة لتحقيق الاستجابة الجمالية إزاءها على مستوى الشخصية والوسط الاجتماعي.. فالموضوعات الجمالية التجريدية تمتاز بخصوصية تجربتها الاستيطيقية.. فليس من المعقول أن أوفق بين ملصق سياسي أو عمل جداري جماهيري يتوافق مع أكبر قدر من الشرائح والأوساط الاجتماعية مع موضوع جمالي لـ (كازيمير ماليفتش).. وإلا لِمَ هناك مسميات ومصطلحات ومفاهيم..

الفن الفني والنظر الجمالي

وعلى الرغم من أن (أرسطو) قرن الفن بالواقع.. لكنه جعل الفن يتسامى على هذا الواقع.. فالواقع شيء والفن شيء آخر إلا أنه بحدود حدس هذا الواقع، واستبطانه والتعبير عنه، وبهذا تنفتح آفاق الفن وتنوع بين المثال المطلق والنبوئي والحدسي والخلق والغبطة التامة.. وكذلك تنوع على مستوى الخالص والديمومة والغنائية.. على مستوى التأويلي وجدل الذاتي بالموضوعي.. وبهذا فنحن لا نقلل من شأن مقولة (أفلوطين) عندما أشار بعمل المثال اليوناني (فيدياس) عند نحتة تمثال كبير الآلهة (زيوس) مشيراً إلى أن (فيدياس) قد صور (زيوس) كما لو أراد (زيوس) نفسه أن يظهر بهيئته هذه للناس.

إذن لا تسويف في الفلسفة والفن والتجربة الاستطبيقية.. لا استهلاك يصل حد الابتذال.. فالتجربة الاستطبيقية تُعد إشكالية كبيرة ذات جدل قائم لأطراف هذه الإشكالية فلسفياً ونفسياً.. وجدانياً وعقلياً.. شكلاً ومضموناً.. فكراً.. وتطبيقاً.. واقعاً ومثالاً.. إبداعاً وتقليداً.. وان ما نثيره من نقاشات حول الفلسفة البراجماتية أو الفلسفة الماركسية لا يعني إننا نقف إلى جانب المذاهب الفلسفية الأخرى في تأسيساتها لموضوعة الجمال والتجربة الاستطبيقية أو مع الفلسفة المثالية أو الحدسية.. فان لمثل هذه الفلسفات سلبيات بقدر ما فيها من إيجابيات.. لكن ما نريد قوله إن لمثل هذه الفلسفات شأن لا تقل عنه عن الفلسفة الماركسية أو البراجماتية..

رغم أن (جان بول سارتر) يعول على مصدرين أساسيين في أطروحاته فلسفته الوجودية، يتمثل المصدر الأول بمسميات الفكر الفلسفي الماركسي، ويتمثل الآخر بالفكر الفلسفي الظاهراتي لدى (ادموند هوسرل).. ومع هذه التأثيرات إلا أن (سارتر) يبلور اتجاهات لنظرية فلسفية جمالية وجودية لها حظها في محاور التجربة

النقد الفني والتنظير الجمالي

الاستطبيقية، إذ يرى أن المتلقي يُعنى بموضوعه الجمالية التي تحمل مقوماتها الحسية الشبئية ككيان له حضوره وآلياته الإدراكية الحسية كوجود واقعي فنحن معنيون بمسميات هذا ومستلماته الحسية عكس أطروحات (كروتشه) التي تصدر فيزيقية هذا الحضور للموضوع الجمالي، إذ يعد ظاهرة ذهنية.. كعيان مباشر أو فعل تأملي استبصاري.

وطبقاً لهذا المسعى يمتلك الموضوع الجمالي لدى (سارتر) وجودية ديمومته كحقيقة شبئية ذات مقومات حسية في عالم الواقع ككيان قابل للتأمل والمشاركة عبر آليات الإدراك الحسي، في الوقت ذاته يتجاوز الموضوع الجمالي حدود هذه الحسية الشبئية الواقعية من خلال مقومات كفياته المتعالية فيه ليمتلك بذلك شرط اللاواقعية فيه ليحمل بذلك دلالات الازدواج بحضور ثنائية كهذه..

إنها قوة الثراء الذي يكمن في لا محدودية معنى هذه الموضوعة ممثلاً بسعة فضاءاتها المطلقة لتتجاوز بذلك محدودية آليات العملية الإدراكية الحسية التي لا يلغيتها (سارتر) بوصفها مدخلاً مهماً في عملية استقبال أو تلقي الموضوعة الجمالية ضمن مكونات التجربة الاستطبيقية. إنَّ قوة ثراء المعنى في الموضوع الجمالي ولا محدوديته إنما يتصل اتصالاً مباشراً مع التخيل الذي يستحيل حضوراً شيئاً عبر الكيان المادي الحسي للموضوع الجمالي ومتجاوزاً إياه، وفي الوقت ذاته، فإن المتلقي لا يقف بحدود مستلماته الإدراكية التنظيمية إزاء الموضوع الجمالي.. إنما يكون مسبقلاً فاعلاً عبر مدياته التخيلية.. وهذه تعد من المرتكزات الأساسية في نظرية التلقي التي تجعل من المتلقي حجر الزاوية في إنتاج المعنى وتعددته عبر القدرة القرائية التأويلية للخطاب الجمالي..

النقد الفني والنظير الجمالي

وما أن يشرع المتلقي بفحص الخطاب من خلال آليتي الإدراك الحسي والتمثيل لديه حتى تبدأ أواصر عملية الفهم والتأمل والمشاركة، والبُنى العلاقية بين المتلقي والخطاب تأخذ مسارات تصاعدية، وإن شدة الأصرة لها أشد حالاتها ليس بحدود العلاقة بين المتلقي والخطاب بل على مستوى عدم الفصل بين ما هو مدرك حسي وتمثيل للموضوع الجمالي، فوحدة الموضوع الجمالي تكمن في تكاملية وظيفة هذين العنصرين اللذين يكمل بعضهما الآخر.

إنّ (سارتر) يفرق بين الفنون على مستوى الالتزام فيها وطبيعة محمولاتها وأدوارها الغائية، إذ يعول على الأدب في تنظيراته الفكرية والجمالية، فيربط الأدب بالالتزام بقضايا الإنسان ووجوده، وحرية.. وأنوّه هنا إلى أن الفن التشكيلي ومنه فن الرسم لا يقل عن الأدب في التعبير عن وجودية الإنسان وتطلعاته وحرية، وإلا ما موقفنا إزاء لوحة (الحرية تقود الشعوب) لـ(يوجين ديلاكروا) أو (إعدام الثوار) لـ(كوبا) أو (المسيح الأصفر) لـ(كوكان) بطروحاتها الوجودية، أو لوحة (أولمبيا) لـ(مانيه) وعلاقتها بالتحويلات والإزاحات الذائقية اجتماعياً.. كما أن لوحة (الجرنيكا) لـ(بيكاسو) قد أقضت مضجع النازيين الألمان.. إذ أن خطاباً جمالياً كهذا كان أكثر خطراً وحدة من الكتابات الأدبية ذاتها حول قضايا الإنسان واستغلال حريته وأنموذجاً لموضوعه الالتزام..

فضلاً عن ذلك، فإن هناك خطابات جمالية تُعنى بتطور المنحى الشكلي والتقني للظاهرة الجمالية فنياً، وهي بهذا أكثر حساسية في تحولات الظاهرة الجمالية.. والكثير منها أكثر جدارة والتزاماً من خطابات تُعنى بالالتزام بقضايا الإنسان، وتفقد اثراتها الكيفية على مستوى الإخراج الفني على المستويات

النقد الفني والنظير الجمالي

الشكلانية والاسلوبية والتقنية وإلا فان لوحة (آنسات افينيون) للفنان (بيكاسو) تعد ثورة في مسيرة تطور الظاهرة الجمالية في فن التصوير الأوربي، فأ نموذج كهذا يستدعي متلقياً يمتلك اثرات على مستوى الحس النقدي الإستراتيجي تفسيراً وتأويلاً.. كما أن هناك خطابات جمالية تشتغل مع الخالص.. الذي يحاور حركة الروحي والجوهر.. وهي تعد أكثر حساسية من فجاجة خطابات جمالية ذات التزامات اجتماعية تفقد العمق والاستبصارات والشفافية، إذ لا نستطع أن نقلل من دور الحركة التجريدية وأثرها في عملية التلقي.. إذ أن النتائج الفنية لدى (كاندنسكي) و (موندريان) و (شونغيرز) و (بولوك) و (بيكاييا) وغيرهم.. هي أكثر حساسية بمكان وأقرب منها إلى مخاطبة الروح الإنسانية من نتائج فنية أخرى.. إذ أن الخطابات الجمالية لا يتم تقييمها بحدود رسالتها الاجتماعية والتزامها الإنساني بحدود المواصفات التقليدية لمفردة الالتزام.. كما أن الخطاب الجمالي لا يقيم على مستوى أطروحاته الفكرية فقط.. وإلا فأية أطروحات فكرية كبيرة لشكل ثور أو بيزون في كهف من كهوف الإنسان البدائي.. إلا أنها تمتلك مواصفاتها الاستطيقية لتهزنا إليها هزاً خطأ ولوناً وشكلاً ولوناً وفضاءً وتعبيراً...

إن (سارتر) ينبه إلى قضية من الأهمية على مستوى التلقي بحدود العلاقة بين المتلقي والخطاب الجمالي.. فيرى إن حضور الخطاب يتم بعملية الاتصال عبر القراءة والتفسير مرهون بمدى فاعلية المتلقي إزاء خطابة الجمالي من خلال تنظيم العملية الإدراكية وعامل التركيب عبر القدرة التخيلية، وهذه تعد المرتكزات المهمة لدى كتاب نظرية الاستقبال.. إذ يمنح (سارتر) بذلك المتلقي دوراً ريادياً في التجربة

النقد الفني والنظير الجمالي

الاستطبيقية، إذ أن الموضوع الجمالي لا يكون موضوعاً إلا من خلال المتلقي.. وإن الخطاب الجمالي إنما يخاطب حرية المتلقي وكيانه ووجوده.

وعند استعراضنا للفلسفة الجمالية عند (سوزان لانجر) في دراستها للغة بحدود التحقق منها تجريبياً وليس بحدود توصيفاتها على أساس ارتباطاتها التعبيرية ذاتياً، إذ تكشف عن جملة من الطاقات الانفعالية الإنسانية.. وعليه وضعت (لانجر) للمتلقي حدوداً للتفريق بين الرمز فنياً وبين الإشارة..

وأود أن أنوه هنا إلى أننا في واقع الأمر خلال تدريسنا لطلبة الدراسات الأولية أو طلبة الدراسات العليا.. إنما نؤكد ضرورة التفريق بين معالجات ووظيفية الرمز بحدود اشتغالاته الجمالية وغير الجمالية، فالرمز فنياً يمتاز بوصفه طاقه ذات تأويلية عالية فضلاً عن تفرد خلقه إبداعياً، ووفقاً لمواصفات كهذه، فالرمز يمتاز باستقلالية كيانه وخصوصية النوع فيه.. أي خصوصية الأداء وكيفياته في الرمز جمالياً..

وعند شروعا في مجال دراستنا للكثير من الظواهر الفنية والجمالية على مستوى دراسة الماجستير والدكتوراه، ننوه بأننا بقدر ما نرحب بإضفاء الصفة الموضوعية في دراستنا البحثية بقدر ما نطالب بضرورة التفريق بين دراسة الظواهر الفنية والجمالية وظواهر أخرى فطبقاً للمواصفات التي مرّ ذكرها للرمز الجمالي فإنه يتطلب تقويماً نوعياً يتوافق وكيفياته تلك، فالرمز الجمالي يبحث غالباً في الحدس والمطلق والإبداعي والتأويلي وبجدل المنظومات العلاقتية وإشكالاتها مما يتطلب فحصاً وتقصيماً يتوافق وكيفياته تلك.

إنّ (لانجر) تنبه المتلقي على أن الرمز فنياً لا يشير إلى معنى محدد.. وإن

النقد الفني والنظير الجمالي

الرموز الفنية تعد رموزاً لها مضامينها العاطفية على مستوى الوجدان، إذ تكشف عن ثراء من التصورات المعرفية لهذه المضامين.. والفن في حقيقة الأمر لدى (سوزان لانجر) تكمن وظيفته في تصوير عالمنا الباطني وهو بذلك إنما يحمل بطاقة تعبيرية فالفن تعبير.. من خلال جملة من الرموز وهي رموز تمثيلية.. إنها لغة تعبر عن البوح الداخلي.. و (لانجر) هنا.. ترسخ تفرد الفن وتفرد وظيفته.. في حين أن الرمز على مستوى الدراسات العلمية والتجريبية.. بل على مستوى اللغة التي تعد تنظيمًا لخبراتنا الحسية عن العالم الخارجي، إذ تشكل رموزاً استدلالية.. تقوم على أساس من الكمية والبرهنة والثبات، وإن المتلقي إنما يتحسس عملية التعبير عن الأفكار فنياً من خلال جملة من الرموز التمثيلية.. وهي رموز تعبيرية بالتأكيد وإن اللغة الاستدلالية لا تعبر عن انطباعاتنا وحياتنا الباطنية..

والفنان عادة يمتاز بقدرته على التعبير رمزياً عن وجداناته.. أن يعبر ما لم تستطع اللغة التعبير عنه.. وما على المتلقي إلا أن يضع في الحسبان أن الصورة الفنية وفق المفهوم الفلسفي الجمالي لدى (لانجر) تعد صورة فنية رمزية معبرة وعليه فالفن لدى (سوزان لانجر) إبداع الأشكال القابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري.

إنّ من مسوغات تحقيق الاستجابة الجمالية لدى المتلقي على وفق أطروحات (سوزان لانجر) أن ينظر إلى النتاج الفني على أنه كيان حسي يمتلك مقومات استقباله كمدرّك حسي.. يدرك حسيّاً.. ويتصف بفرادته واكتفائه بكيانه وحياته الباطنية ورمزيته الصورية المعبرة عن جملة من المعاني يمكن التأسيس عليها معرفياً.

النقد الفني والنظير الجمالي

إنّ (لانجر) غير بعيدة في مسعاها هذا عن أطروحات (بندتو كروتشه) الذي يصعد من شأن العاطفي بمستوياته الحدسية ويؤسس لهذه المستويات كشكل من أشكال المعرفة، إذ يقرن (كروتشه) الحدسي كنمط من أنماط التفكير بل يعده القاعدة الأساسية لكل مستويات التفكير الأخرى. فاللامنطقي.. ما هو معرفي حدسي يسبق المعرفة الأساسية.. والحدس لديه تعبير وان العاطفة لا بد منها في الموضوعات الجمالية لأنها تأمل عال يشذب فيها إذ تصقل العاطفة من خلال هذه التأملية في الموضوعات الجمالية.. وهكذا.

توجهات التجربة الاستيطيقية لدى (سوزان لانجر)، إذ تشير إلى أن العمل الفني إنما من خلاله تتشكل العاطفة في صورته.. تعبر عن رمز.. ولذا فالعمل الفني.. إنما هو لغة رمزية تنقل إلينا عياناً مباشراً هو تجسيد حسي تعبري معرفي وتحمل إلينا تعبيراً حياً وتحيطنا علماً بحقيقة ذاتية وجدانية، وإن المتلقي إنما يستقبل النمط الشكلي من خلال تشييدية الشكل كرمز يعبر عن الوجدان الإنساني وان المتلقي معني بالتمييز من أن الفن رمز يعبر عن حياتنا الباطنية.. متجاوزاً بذلك غمطية الواقعية المحضة، أو المحاكاتية التسجيلية مقترناً بعفوية وتلقائية المنحى الإبداعي لدى الفنان والنتاج بوصفه تعبيراً رمزياً يتم استقباله حدسياً استيطيقياً بدلالته الرمزية وليس بدلالته الاتصالية التسجيلية طبقاً لخصوصية الرمز المعبر عنه فنياً.

النقد الفني والنظير الجمالي

المراجع

- فرائي، ادوارد: التكميبيية، ترجمة: هادي الطائي، دار المامون، بغداد، 1990.
- الرويلسي، ميجان وآخر: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ب.ت.
- ايزر، فولفغانغ: فعل القراءة نظرية جمالية لتجارب في الأدب: ترجمة حميد الحمداني وآخر، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1987.
- هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ط1، ت: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الثقافي بحدة، 1990.
- الحمداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب العربي، عمان.
- العقود، عبد الرحمن محمد: الابهام في شعر الحداثة، العوامل، الظواهر، آليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت.
- باونيس، الان: الفن الاوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المامون للطباعة والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1990.
- خضير، ناظم عودة. الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997.

النقد الفني والنظير الجمالي

النقد الفني والنظير الجمالي

السيرة الذاتية

- د.علي شناوة آل وادي.
- دكتوراه فلسفة في التربية الفنية.
- طرائق تدريس الفنون - (رسم).
- عضو اتحاد الأدباء والكتاب.
- عضو جمعية التشكيليين العراقيين.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو جمعية الرواد الثقافية المستقلة.
- عضو هيئة تدريس في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل / بدرجة (أستاذ) يشغل حالياً منصب معاون العميد للشؤون العلمية والدراسات العليا.
- له مشاركات عديدة في مجال الفن التشكيلي (الرسم) داخل وخارج القطر
- أقام المعرض الشخصي الأول 1984.
- أقام المعرض الشخصي الثاني 2008 .
- نشر العديد من المقالات والدراسات الأكاديمية في الصحف والمجلات العراقية.
- بوصفه ناقداً وباحثاً وأكاديمياً.
- حصوله على درع التميز وشهادة تقديرية من رابطة التشكيليين العرب - جمهورية مصر العربية.
- من إصداراته.
- دراسات في الخطاب البصري.
- السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل (دراسات).

النقد الفني والتنظير الجمالي

- فلسفة الفن وعلم الجمال.
- بين النقد الفني والتنظير الجمالي (دراسات).
- دراسات في الفن التشكيلي العراقي المعاصر في ضوء الاتجاهات النقدية الحديثة.
- ليشوغرافيا .. الأرض .. الفن .. الإنسان (نصوص).
- الرؤى تكمن في إسطبلات الخيل (مجموعة قصصية).
- عباد الشمس (مجموعة قصصية).
- الضباب الأبيض كان مرأً (مجموعة شعرية).
- مواعظ غير مقدسة (مجموعة شعرية)
- نصوص في مجال المسرح .. (كرستال) .. (لعبة بنفسجية) .. (الدوامة)
- رواية تحت الطبع.

النقد الفني والتنظير الجمالي



مؤسسة دار المادق الثقافية

طبع - نشر - توزيع

الهاتف - فاكس - هاتف : 962 7801233129

E-mail : alsadiq@yahoo.com

دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع

الملكة الأردنية الهاشمية - عمان - شارع الملك حسين

مجمع الفحصير التجاري - هاتف : 962 6 4611169

تلفاكس : 962 6 4612190 - ص ب 922762 عمان 11182 الأردن

E-mail : safa@darsafa.net www.darsafa.net

